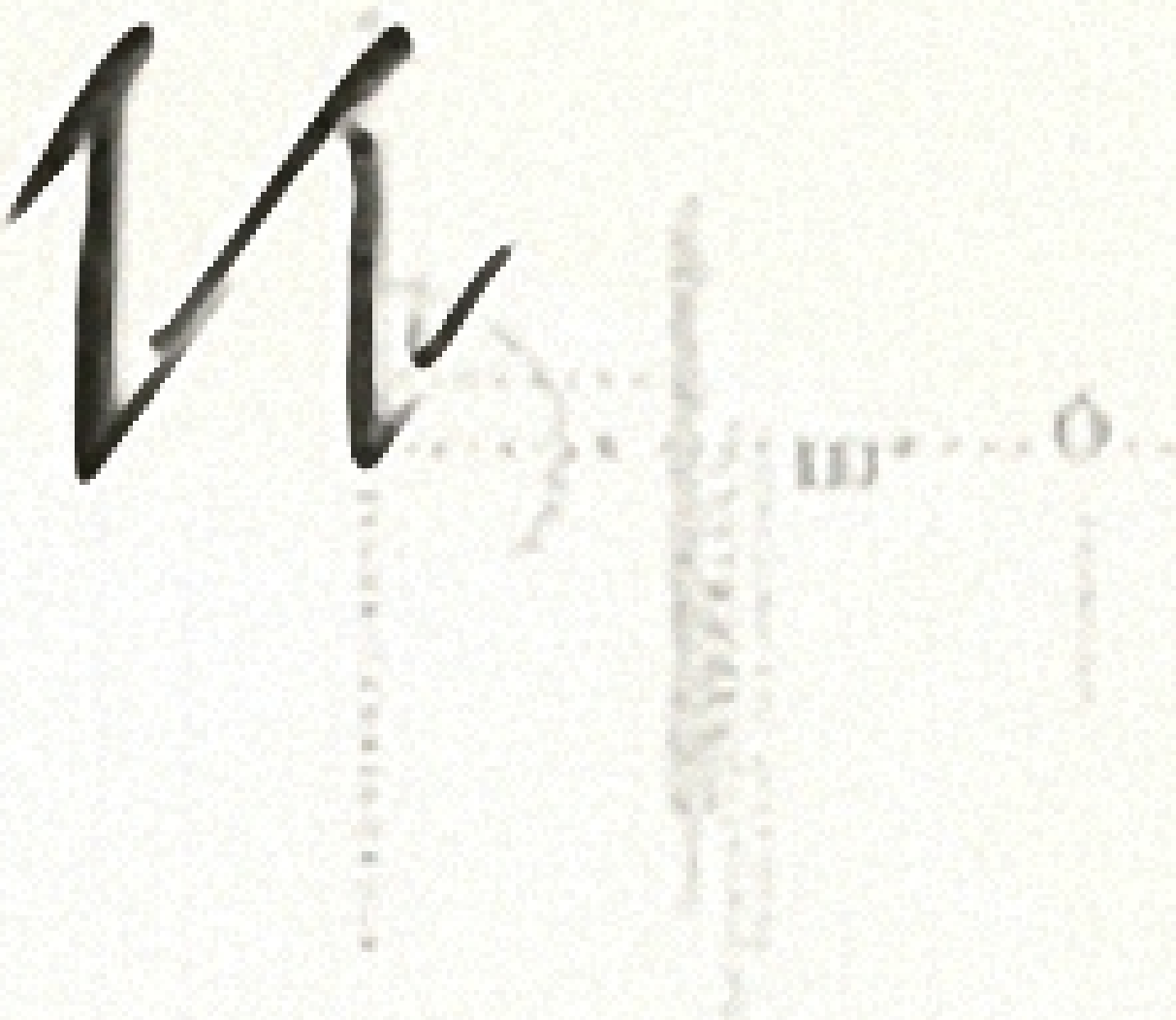
Gianni Turchetta

Il punto di vista



Edizioni Lavoro

VISIT…

Gianni Turchetta

Nato a Salerno nel 1958, è docente di Letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università Statale di Milano. Ha pubblicato numerosi saggi sulla letteratura italiana dalla fine dell'Ottocento ai giorni nostri e ha curato edizioni di D'Annunzio, Svevo, Pirandello, Campana, Consolo. È autore di *Dino Campana, biografia di un poeta* (Marcos y Marcos, Milano 1985, 1990^2), *Gabriele D'Annunzio* (Morano, Napoli 1990), *La coazione al sublime. Retorica, simbolica e semantica dei romanzi dannunziani* (La Nuova Italia, Firenze 1993).

© 1999, Gius. Laterza Se Figli, per la lingua italiana

Prima edizione 1999

Proprietà letteraria riservata

Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari

Finito di stampare nell'ottobre 1999 nello stabilimento grafico della Uniongrafica Corcelli s.r.l.

Bari

per conto della Gius. Laterza & Figli Spa CL 20-5920-7 ISBN 88-420-5920-X

I - Un concetto ambiguo e decisivo

L'occhio che cammina

La maggior parte degli studiosi è d'accordo nel ritenere il *punto di vista* uno dei problemi più intricati e affascinanti della moderna teoria della narrativa o narratologia. E quasi tutti individuano nelle *Prefazioni* del grande scrittore statunitense Henry James (1843-1916) ai propri stessi romanzi l'avvio della riflessione sul punto di vista. Caso unico più che raro nella storia della teoria letteraria, il concetto di punto di vista nasce dunque dal cuore di una delle massime esperienze narrative dell'Occidente moderno, ricevendone un avallo straordinariamente autorevole. Per lo stesso motivo la riflessione sul punto di vista si è sviluppata all'inizio soprattutto nell'area della critica anglo-americana, per la quale ha rappresentato poco meno che un'ossessione, almeno fino agli anni Sessanta. Così, anche un po' per reazione, negli ultimi trentanni qualche studioso ha invece avanzato polemiche riserve sull'utilità e appropriatezza della nozione stessa di punto di vista: alla fine però proprio le discussioni più complesse e articolate finiscono tutto sommato per confermare che è molto difficile farne a meno. Oggi possiamo serenamente dire che il «punto di vista» è un concetto non soltanto utile ma necessario

per comprendere la dinamica del testo narrativo: a patto, sia ben chiaro, di mettere a fuoco appropriatamente alcune ulteriori distinzioni.

Tanto per cominciare, conserveremo in prima approssimazione proprio il termine, non privo di ambiguità, di *punto di vista*, segnalando però com'esso sia stato sostituito da vari altri termini sinonimi o parzialmente assimilabili: *prospettiva, visione, sguardo, focus della narrazione, focalizzazione, angolo percettivo* e altri ancora. Motivato volta a volta da argomentazioni squisitamente teoriche o empiriche, fondate o capziose, ognuno di questi termini implica uno spostamento più o meno significativo dell'interpretazione del concetto. Né si può dimenticare come parecchie posizioni teoriche preferiscano includere senz'altro il concetto di punto di vista all'interno di categorie di livello diverso, volte a classificare la comunicazione narrativa nel suo complesso.

Cercando di procedere per passi successivi, assumeremo come riferimento una definizione sintetica ma sufficientemente precisa, di cui coglieremo via via le implicazioni. La troviamo all'inizio della voce «Punto di vista» del *Dizionario di narratologia (Dictionary of narratology*, 1987) redatto dallo studioso americano Gerald Prince (n. 1942): «Posizione percettiva o concettuale dalla quale vengono presentati le situazioni o gli eventi narrati».

In altri termini, all'interno di ogni narrazione i fatti, i personaggi, lo spazio, gli oggetti sono visti da una certa *posizione.* Adottando un'immagine un po' surreale e forse quasi macabra, la successione delle parole del racconto può essere fatta coincidere con il percorso di un «occhio che cammina» dentro lo spazio rappresentato dal testo. Più esattamente: quest'occhio che cammina, questo sguardo (per il momento non ci preoccuperemo ancora di sapere a chi appartiene) letteralmente crea lo spazio della storia, che comincia a esistere all'attacco della narrazione, e viene progressivamente delineato con sempre maggiore ricchezza di dettagli via via che il testo prende corpo. E facile verificare queste affermazioni prendendo in considerazione un testo narrativo qualsiasi. Ogni lettore italiano conosce l'inizio dei *Promessi sposi* (1827, II ediz. 1840, da cui cito) di Alessandro Manzoni (1785-1873):

> Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, vien, quasi a un tratto, a ristringersi, e a prender corso e figura di fiume, tra un promontorio a destra, e un'ampia costiera dall'altra parte; e il ponte, che ivi congiunge le due rive, par che renda ancor più sensibile all'occhio questa trasformazione, e segni il punto in cui il lago cessa, e l'Adda ricomincia [...].

La citazione è un po' scontata: eppure potrebbe crearci qualche imbarazzo. Infatti l'inizio dei *Promessi sposi* adotta un punto di vista poco individuato, talmente panoramico da suggerire quasi irresistibilmente a noi moderni l'immagine di una ripresa aerea. Certo, tutti sanno che ai tempi di Manzoni gli aerei non esistevano; ma l'idea balzana di un «punto di vista aereo» ci viene anche perché nell'attacco dei *Promessi sposi* il punto di vista è così vago da passare inosservato: viene persino la tentazione di dire che qui non c'è nessun punto di vista. Ma non è affatto così. Se leggiamo con attenzione, vediamo infatti che nel giro di poche righe il testo costruisce la presenza (fisicamente indeterminata ma molto nettamente percepibile) di 'qualcuno' o 'qualcosa' che sta 'da

qualche parte', e che 'da là' vede e costruisce lo scenario del ramo lecchese del lago di Como. Questa presenza diventa assolutamente evidente laddove il narratore allude in modo esplicito alla percezione: «par che renda ancor più sensibile all'occhio». Tanto più che il nostro 'occhio che cammina', inizialmente collocato molto in alto, quasi 'in cielo', comincia ben presto a scendere, delineando una posizione ancora più chiaramente individuata:

> il *Resegone* [...]: talché *non è chi, al primo vederlo*, purché sia di fronte, come per esempio *di su le mura di Milano che guardano a settentrione, non lo discerna tosto* [...]. Correvano, e corrono tuttavia, strade e stradette, più o men ripide, o piane; ogni tanto affondate, sepolte tra due muri, *donde, alzando lo sguardo, non iscoprite* che un pezzo di cielo e qualche vetta di monte; ogni tanto elevate su terrapieni aperti: *e da qui la vista spazia per prospetti più o meno estesi*, ma ricchi sempre e sempre qualcosa nuovi, *secondo che i diversi punti piglian più o meno della vasta scena circostante*, e secondo che questa o quella parte campeggia o si scorcia, spunta o sparisce a vicenda.

Abbiamo aggiunto i corsivi per sottolineare i momenti in cui la posizione visiva viene resa del tutto esplicita. Ma davvero, se cominciamo a prestarci attenzione, scopriremo che il nostro 'occhio che cammina' è ben rilevabile nella stragrande maggioranza dei passi della stragrande maggioranza dei testi narrativi di ogni tempo e di ogni paese. La nostra metafora però, a parte la sua scarsa eleganza, potrebbe indurci erroneamente a pensare che ogni testo narrativo abbia *un solo* punto di vista. Invece l'occhio vagante della narrazione non solo è molto mobile, ma può anche appartenere a *più di un osservatore*: a due, a tre, a quattro o anche a innumerevoli soggetti della percezione, più o meno bene identificabili.

Punto di vista percettivo e punto di vista concettuale

Torneremo più avanti sulla possibile pluralità di punti di vista in uno stesso testo. Intanto però proviamo a renderci ancora meglio conto delle complesse implicazioni legate all'uso del concetto di punto di vista in riferimento a *narrative verbali,*, fatte di parole. Molti critici hanno paragonato il punto di vista alla macchina da presa di un film. Quando noi vediamo un film, anche se non ne siamo consapevoli, siamo obbligati a guardare le cose secondo il punto di vista della cinepresa: il nostro occhio deve, per così dire, aderire all'obbiettivo e adottarne istantaneamente posizione, prospettiva, distanza dall'oggetto della rappresentazione, condizioni di luce. In un certo senso anche chi legge un racconto è costretto a fare qualcosa di simile, aderendo al punto di vista (unico o plurimo) attivato via via dal testo.

Ma la metafora della cinepresa, per quanto utile all'inizio, può risultare fuorviante. Ci sono infatti differenze profonde fra la narrazione verbale e la narrazione visiva. Anzitutto, l'obbiettivo della cinepresa produce un'inquadratura in cui sono contemporaneamente presenti molti oggetti: tant'è vero che l'occhio dello spettatore può concentrarsi di più su un particolare o su di un altro. Il racconto fatto di parole invece è obbligato dalla struttura stessa del linguaggio e della scrittura a 'mettere a fuoco' un elemento alla volta. L'inquadratura cinematografica esiste insomma nella realtà e prende visibilmente corpo sullo schermo durante la proiezione; mentre lo spazio della narrativa verbale esiste solo nella mente del lettore, dove viene costruito

pezzo per pezzo, sulla scorta delle informazioni a cui il testo permette di accedere. Il punto di vista è, in questo senso, un dispositivo che regola il flusso delle informazioni dal testo al lettore, una specie di valvola o di rubinetto. L'attenzione del lettore è inevitabilmente vincolata in modo rigido alla posizione e all'apertura' del dispositivo testuale che definiamo «punto di vista», e non possiede in alcun modo la libertà di movimento consentita dai mezzi di comunicazione visivi.

La seconda differenza fondamentale fra l'obbiettivo della cinepresa e l'«occhio» del racconto è più sottile, ma ancora più importante. Le varie metafore che abbiamo finora usato (l'occhio, lo sguardo, la finestra, la cinepresa) ci aiutano a capire ma insistono, troppo riduttivamente, sul significato letterale di «punto di vista», inteso come *posizione da cui si vede* qualcosa. Ma la corretta definizione di Prince accostava immediatamente *«posizione percettiva»* e *«posizione concettuale»*. In effetti non solo nella narratologia, ma anche nella lingua comune l'espressione «punto di vista» sta ad indicare sia un punto d'osservazione materiale sia un'opinione, un modo di guardare le cose. Lo testimoniano modi di dire comunissimi come esprimere il proprio punto di vista su un argomento', 'far valere il proprio punto di vista' e simili. Di fatto l'ambiguità e però anche la ricchezza del termine *punto di vista*, inteso stavolta in senso tecnico, narratologico, dipendono dalla pluralità di significati ch'esso possiede. Come ci ricorda Seymour Chatman (n. 1928) in *Storia e discorso (Story and Discourse, 1978):*

> Nell'uso ordinario si possono distinguere almeno tre significati:
>
> (a) Letterale: attraverso gli occhi di qualcuno (percezione)
>
> (b) figurato: attraverso la visione del mondo di qualcuno (ideologia, sistema concettuale, *Weltanschauung,* ecc.)
>
> (c) traslato: secondo l'interesse o il vantaggio di qualcuno.

La terza accezione proposta da Chatman c'interessa meno, e può forse essere riassorbita nella seconda. Altri studiosi propongono differenti analisi del significato dell'espressione *punto di vista.* Sono stati per esempio individuati anche un significato *grammaticale* e un significato *stilistico.* Per quanto riguarda la prima accezione, essa trova espressione anzitutto (ma non solo) nell'uso dei pronomi e dei tempi verbali, che rimandano inequivocabilmente a una *posizione soggettiva*, cioè in altri termini a un punto di vista: se dico 'io cucino' oppure 'egli cucina', la differenza che chiamo in causa è allo stesso tempo di persona grammaticale e di prospettiva; ma anche l'opposizione fra 'cucino' e 'cucinavo' sottolinea il punto di vista, evidentemente diverso, dell'"io di oggi' rispetto all'"io di ieri'. Il significato stilistico di punto di vista viene invece connesso alla presenza di un soggetto che seleziona le varie possibilità espressive in rapporto alla propria posizione nell'atto comunicativo: di fronte all'alternativa tra frasi come 'ha mancato all'appuntamento' oppure 'm'ha tirato un bidone', percepiamo chiaramente che, anche se chi parla è la stessa persona (ma non è questo che ora c'interessa), esse manifestano due orientamenti molto diversi nella scelta delle parole, cioè appunto due punti di vista stilistici contrastanti, che rimandano sia al codice linguistico sia alla concreta situazione comunicativa in cui si colloca il soggetto dell'enunciazione.

Ora però lasceremo da parte queste ultime due interpretazioni, per non inoltrarci subito in questioni molto complesse, che in parte verranno chiamate in causa dal seguito del nostro discorso: basti pensare all'autentico groviglio dei problemi posti dall'analisi del *discorso indiretto*. La maggior parte degli studiosi ritiene comunque che l'opposizione fondamentale sia proprio quella tra il significato strettamente *visivo*, o più in generale percettivo, e il significato *concettuale* o *ideologico* del termine punto di vista. Non lasciatevi sfuggire, anche se in seguito saremo costretti a trascurarla, neanche la distinzione fra *visivo* e *percettivo*. Può accadere infatti, anche se può sembrare un po' paradossale, che il punto di vista non riguardi la vista, o almeno non esclusivamente: basti pensare alle situazioni, tutt'altro che rare, in cui il racconto segue la prospettiva di qualcuno che sta al buio, e che si orienta ricorrendo all'udito o eventualmente al tatto. Si rilegga per esempio l'inizio del *Mastro-don Gesualdo* (1888-1889) di Giovanni Verga (1840-1922):

> Suonava la messa dell'alba a San Giovanni; ma il pae-setto dormiva ancora della grossa [...]. Tutta un tratto, nel silenzio, si udì un rovinìo, la campanella squillante di Sant'Agata che chiamava aiuto, usci e finestre che sbattevano, la gente che scappava fuori in camicia, gridando: «Terremoto! San Gregorio Magno!». Era ancora buio.

Ma la questione decisiva è un'altra: il punto di vista della narrativa verbale non può essere davvero assimilato a un'ipotetica macchina da presa, per il semplice motivo che le parole non dispongono di nessuno *strumento di registrazione neutrale* degli eventi. Non è cioè solo una questione di posizione fisica: il punto di vista del testo è sempre parziale, e costituisce uno *strumento per selezionare i dati* che devono, o meglio, che possono arrivare al lettore. Questi in un certo senso può Vedere' solo gli oggetti che vengono nominati dal testo, e per di più li 'vede' seguendo rigidamente l'ordine in cui vengono nominati. Anche se il lettore può teoricamente aggiungere con la fantasia tutti i dettagli che vuole, così come può tornare indietro o saltare alle pagine successive, la sua elaborazione mentale sarà comunque strettamente condizionata dal percorso del punto di vista, dell'«occhio vagante» del testo.

Proprio la durezza della selezione imposta dal punto di vista aumenta, e di molto, la significatività dei dettagli ammessi alla rappresentazione: se possiamo 'vedere' una cosa, vuol dire che quella cosa è importante. Non è necessario esserne coscienti: tutto ciò che passa, per così dire, il filtraggio del punto di vista diventa automaticamente carico di senso, per il semplice motivo che 'c'è', che è apparso in quel punto del testo, vincendo la concorrenza di miliardi di altri possibili dettagli che avrebbero potuto ugualmente comparire nello stesso posto. Non è difficile capire che, se cominciamo a considerarlo da questa prospettiva (potevo anche scrivere «da questo punto di vista»: non l'ho fatto per evitare confusioni, ma l'esistenza stessa di questa possibilità è una concretissima dimostrazione delle implicazioni filosofiche e linguistiche del problema), il punto di vista opera la selezione delle informazioni a molteplici livelli, e in ultima analisi delinea qualcosa che non è azzardato definire un *punto di vista sul mondo*.

Più esattamente il punto di vista, costruendo lo spazio del testo, non si limita a organizzare delle percezioni, ma dà vita a un mondo immaginario, che aspira a proporsi come un'immagine del mondo reale. Quest'immagine del mondo è evidentemente

orientata, prospettica, costituisce cioè un'interpretazione parziale della totalità del mondo. Ma è altrettanto chiaro ch'essa non intende affatto limitarsi a proporsi come una visione parziale, e basta. Mentre si snoda sotto gli occhi del lettore (e anche grazie al suo lavoro mentale), la realtà costruita dal testo tende ad imporsi, almeno provvisoriamente, come un modello di tutta la realtà, come l'unica realtà possibile. In parole povere, l'autore non dice soltanto «io la penso così», ma attraverso la propria narrazione afferma senz'altro: «il mondo è così come io lo rappresento». Il lettore, per quanto continui ad avere il proprio punto di vista, mentre legge è chiamato a condividere il punto di vista del testo, a partecipare a un mondo che non era il suo ma che ora deve far diventare suo se vuole capire: se vuole, letteralmente, leggere.

A questo punto dovrebbe risultare abbastanza chiaro come mai la questione del punto di vista, al di là del peso particolare che la critica anglosassone le ha attribuito per motivi storici, manifesti in genere una tendenza pressoché irresistibile ad allargarsi fino a inglobare non solo tutta o quasi la teoria narrativa, ma, più in generale, addirittura un po' tutti i 'massimi sistemi'.

Guardare o parlare?

Proviamo a continuare la lettura dei *Promessi sposi*, ripercorrendo le prime pagine con una specialissima attenzione al trattamento del punto di vista. Al termine della panoramica di apertura, il narratore rompe gli indugi, e, per usare ancora una metafora cinematografica, fa una *zoomata* su un settore della scena:

> Per una di quelle stradicciole, tornava bel bello dalla passeggiata verso casa, sulla sera del giorno 7 novembre 1628, don Abbondio, curato d'una delle terre accennate di sopra [...]. Diceva tranquillamente il suo ufizio, e talvolta, tra un salmo e l'altro, chiudeva il breviario, tenendovi dentro, per segno, l'indice della mano destra, e, messa poi questa nell'altra dietro la schiena, proseguiva il suo cammino, *guardando* i ciottoli che facevano inciampo nel sentiero, e, *girati oziosamente gli occhi* all'intorno, *li fissava* alla parte d'un monte, dove la luce del sole già scomparso, scappando per i fessi del monte opposto, si dipingeva qua e là sui massi sporgenti, come a larghe e inuguali pezze di porpora.

Abbiamo sottolineato con il corsivo alcuni verbi di percezione per far vedere bene come il narratore non si limiti a stringere il campo della rappresentazione, avvicinandosi al personaggio tanto da poter distinguere dettagli anche molto minuti (come ad esempio l'indice infilato nel breviario a mo' di segnalibro): in vari punti il narratore tende sensibilmente a trasformare don Abbondio, che è in prima approssimazione *l'oggetto della sequenza narrativa,* in *soggetto della percezione.* In altre parole, il narratore scivola ripetutamente, e in modo più o meno sensibile, verso il punto di vista del personaggio: e obbliga il lettore a fare altrettanto. Nelle righe successive questa tendenza diventa ancora più evidente, così come evidente risulta la sua funzionalità allo sviluppo della narrazione:

> Il curato, voltata la stradetta, e *dirizzando*, com'era solito, *lo sguardo* al tabernacolo, *vide* una cosa che non s'aspettava, e che *non avrebbe voluto vedere.* Due uomini stavano, l'uno dirimpetto all'altro, al confluente, per dir così, delle due viottole [...]. L'abito, il portamento, e quello che, *dal luogo ov'era giunto* il curato, *si poteva distinguer dell'aspetto, non lasciavan dubbio* intorno alla loro condizione. *[...]a prima vista si davano a conoscere* per individui

della specie de' «bravi».

Molto evidentemente, nei passi citati il narratore continua a essere il responsabile del discorso: è sempre lui che parla, senza cedere ancora la parola a don Abbondio. Ma allo stesso tempo il narratore s'impegna chiaramente a far assumere al lettore un punto di vista interno della storia; di più: fa crescere la tensione della sequenza anche e proprio adottando in misura crescente il punto di vista di don Abbondio, che della sequenza è l'attore principale.

Al di là dell'analisi di questa specifica sequenza narrativa, è chiaro che il *punto di vista attivo* nel racconto *può non coincidere* con il *punto di vista del narratore.* Ricordiamo come il narratore o *voce narrante* (o semplicemente *voce)* sia la figura che all'interno del testo appare responsabile del discorso, colui che esplicitamente 'parla'. Il narratore può essere un personaggio della storia o, come accade nei *Promessi sposi*, un narratore esterno ai fatti narrati: comunque però non va confuso con l'autore reale, con l'uomo Alessandro Manzoni concretamente esistente nella realtà extra-testuale. Autore, narratore e punto di vista sono insomma entità diverse che non vanno assolutamente confuse.

Dopo queste precisazioni possiamo riprendere il nostro discorso con alcune importanti certezze. Anzitutto, sappiamo che il punto di vista e la voce narrante sono in linea di principio distinti, perché possono appartenere a figure testuali diverse: è una constatazione fondamentale, e carica di importanti conseguenze. Come dice Chatman, nel già citato *Storia e discorso. «Prospettiva ed espressione non sono necessariamente nella medesima persona».* Il che naturalmente non esclude che punto di vista e voce appartengano alla medesima figura.

In secondo luogo, il punto di vista si colloca volta a volta nella figura (uso il termine neutro 'figura', perché non è detto che si tratti di un personaggio, e nemmeno di una persona umana) che s'immagina veda, pensi e giudichi. Come il narratore, anche questa figura può essere collocata dentro gli eventi in corso, oppure starne fuori. Ma, così come punto di vista e narratore vanno distinti, il punto di vista può essere *esterno* o *interno* indipendentemente dal fatto che il narratore sia a sua volta esterno o interno.

Infine, abbiamo visto chiaramente come il punto di vista possa mutare molto più frequentemente della voce, e sia anzi per sua natura *oscillante.* Non solo in linea di principio, ma anche di fatto, il punto di vista può addirittura cambiare ad ogni parola. Per esempio, nel racconto *Sorelle* di James Joyce (1882-1941), in *Gente di Dublino (The Dubliners,* 1914) si legge: «Capivo adesso che diceva la verità»: il verbo al passato ha chiaramente un punto di vista diverso rispetto all'avverbio di tempo «adesso». Possiamo peraltro anche notare che una frase di questo tipo sarebbe in genere addirittura grammaticalmente sbagliata in un discorso normale, mentre in un discorso narrativo appare del tutto corretta. Vedremo più oltre come sia addirittura possibile che una stessa parola porti la traccia di più di un punto di vista: in altre parole il punto di vista non solo è molto *mobile*, ma può anche essere *duplice* o persino *molteplice.*

La netta distinzione fra voce e punto di vista ci viene dal fondamentale *Discorso del racconto (Discours du récit* l'ampio studio occupa i tre quarti del volume *Figure III, Figures*

III, 1972), del critico e teorico francese Gerard Genette (n. 1930), di cui torneremo a parlare fra poco. Genette, che preferisce sostituire l'ambiguo termine «punto di vista» con il più neutro *focalizzazione*, fa notare come la maggior parte degli studi narratologici soffra

> di una fastidiosa confusione fra quanto chiamo qui *modo* e *voce,* cioè fra la domanda *qual e il personaggio il cui punto di vista orienta la prospettiva narrativa?*, e la domanda, completamente diversa: *chi è il narratore?* — o, per parlare più sinteticamente, fra la domanda *chi vede?* e la domanda *chi parla?*

Anche noi abbiamo adottato questa preziosa distinzione di Genette, come del resto fa ormai da tempo gran parte degli studiosi di narratologia. Ma, come vedremo, il chiarimento di Genette è tutt'altro che esente da rischi e può avvenire solo a prezzo di una troppo drastica semplificazione.

Insistiamo ancora per qualche momento sulla questione della mobilità del punto di vista. Molti discorsi teorici sulla narrativa tendono a usare il termine «punto di vista» come se coincidesse senza residui con il concetto di «punto di vista dominante». E una sovrapposizione largamente comprensibile e necessaria anche come semplificazione operativa. Non bisogna però dimenticare che, come si notava poco sopra, il punto di vista può sì restare stabile in porzioni di testo quantitativamente consistenti (al limite in un libro intero, per quanto sia un caso di fatto rarissimo), ma può anche cambiare molto frequentemente e molto rapidamente. Proprio però perché il punto di vista oscilla, fino a diventare a tratti quasi inafferrabile, possiamo per contrasto vedere più chiaramente come, anche nei casi in cui viene concesso moltissimo spazio al punto di vista interno di un personaggio (o di più personaggi), il lettore non smette di percepire il punto di vista, rivelato da indizi più o meno evidenti, di 'qualcun altro' che sta dietro il personaggio e lo domina. Com'è stato detto spiritosamente, anche quando vediamo sistematicamente gli eventi con gli occhi di un personaggio, avvertiamo sempre la presenza di qualcuno che, nascosto dietro le sue spalle, «dà una sbirciatina».

Questo spione onnipresente, il 'qualcun altro' comunque percepibile che domina e governa la molteplicità delle focalizzazioni, rimanda alla prospettiva complessiva del testo e, dunque, anche al punto di vista ideologico dell'autore. Più esattamente, il lettore, attraverso il testo, si costruisce un[y] *immagine dell autore,* della persona cioè che orienta e organizza la rappresentazione, anche se non sa assolutamente nulla dell'autore reale, di cui del resto spesso si fa un'idea sbagliata. Questa immagine dell'autore è quello che la narratologia definisce *autore implicito.*

Abbiamo già visto inoltre che il narratore può non coincidere con il punto di vista. Ma è ancora più evidente che il narratore può avere idee molto diverse da quelle dell'autore: la letteratura è piena di narratori pazzi, cattivi, bugiardi e persino stupidi, comunque «inattendibili» (anche su questo concetto torneremo più oltre). In linea di principio, non è perciò il narratore che aiuta il lettore a ricondurre ad unità i molteplici e spesso ambigui punti di vista presenti nel testo. D'altra parte è altrettanto evidente che il lettore non resta in balia delle oscillazioni del punto di vista, che pure è costretto a seguire, e che possono essere continue, quasi frenetiche. Infatti, mentre legge, il lettore

mette costantemente a punto un'ipotesi unitaria, che via via corregge e riaggiusta e che gli permette di controllare e decodificare le oscillazioni delle singole focalizzazioni 'locali', riportandole a un punto di vista generale. Ogni lettore di narrativa compie questa operazione, poco importa con quanta precisione, sicurezza e competenza: se non lo facesse, non capirebbe niente e probabilmente smetterebbe di leggere. L'ipotesi unitaria di cui stiamo parlando tende a coincidere con il punto di vista dell'autore implicito.

Riprendendo per qualche istante la metafora cinematografica: in un testo narrativo l'immagine può 'ballare' in continuazione, ma paradossalmente la messa a fuoco non ne soffre, perché la dinamica della lettura consiste per l'appunto in un continuo riaggiustamento dell''obbiettivo'. Al di là delle dimensioni del segmento di testo chiamato in causa (un romanzo intero o un capitolo o una frase o una sola parola o persino un solo significato di una parola con più significati), la mobilità del punto di vista non può assolutamente essere ridotta a un fatto quantitativo e rimanda a problemi interpretativi più ampi, con cui bisogna fare i conti.

La prospettiva ristretta e la drammatizzazione del racconto

Cerchiamo ora di ripercorrere rapidamente alcune delle tappe principali della teoria del punto di vista e di capirne le motivazioni. Non è certo casuale che il problema sia stato, è il caso di dirlo, messo a fuoco tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo: evidentemente stava succedendo qualcosa di importante nell'evoluzione delle tecniche narrative. Tanto è vero che le imprescindibili riflessioni di Henry James sulla propria scrittura possono essere applicate a quanto molti altri scrittori stavano contemporaneamente facendo un po' in tutto l'Occidente, in modo del tutto autonomo.

La narrativa italiana, per quanto appesantita dalla propria debolezza e dal peso di una tradizione letteraria tanto illustre quanto retorica, stava anch'essa con i suoi migliori scrittori recuperando piuttosto rapidamente il ritardo nei confronti di altre più robuste tradizioni romanzesche. Le citazioni che seguono sono di pochi anni anteriori alle teorizzazioni di James, ma sembrano obbedire rigorosamente a quanto lo scrittore americano doveva ancora predicare. Prendiamo per esempio *Vita dei campi* (1880) di Verga; il passo che segue è tratto dalla novella *Jeli il pastore*, ma pressoché tutta la produzione verista di Verga sarebbe ugualmente funzionale al nostro discorso:

> Insomma Jeli non lo capiva quel che vuol dire becco, e non sapeva cosa fosse la gelosia; ogni cosa nuova stentava a entrargli in capo, e questa poi gli riesciva così grossa che addirittura faceva una fatica del diavolo ad entrarci, massime allorché si vedeva dinanzi la sua Mara, tanto bella, e bianca, e pulita, che l'aveva voluto lei stessa, e le voleva tanto bene, e aveva pensato a lei tanto tempo, tanti anni, fin da quando era ragazzo [...].— Ed anche se pensava a don Alfonso, non poteva credere a una birbonata simile, lui che pareva di vederlo ancora, cogli occhi buoni e la boccuccia ridente con cui veniva a portargli i dolci e il pane bianco a *Tebidi*, tanto tempo fa — un'azionaccia così nera!

Vale la pena di notare che l'ultimo lungo periodo sintattico continua anche dopo la fine della nostra citazione. Ma ora c'interessa soprattutto la presenza di quel tipo di discorso, caratteristico dell'impersonalità verghiana, che la linguistica definisce *discorso*

indiretto libero. Il narratore passa cioè dal proprio resoconto narrativo alla rielaborazione in discorso indiretto delle parole o dei pensieri dei personaggi (in questo caso di Jeli), senza avvertire il lettore. Con ogni evidenza l'impiego del discorso indiretto s'intreccia con un cambiamento di punto di vista, con cui in parte coincide. Quando leggiamo «ogni cosa nuova stentava a entrargli in capo, e questa poi gli riesciva così grossa che addirittura faceva una fatica del diavolo ad entrarci» non è ben chiaro fin dove il narratore usi soltanto le proprie parole e dove invece rielabori, e persino citi, quelle di Jeli. Per esempio «riesciva» è certo una parola del narratore, anche se non possiamo escludere che chiami già in causa il punto di vista del personaggio: la voce appartiene al narratore, il punto di vista forse pure, ma non è escluso che si cominci a sentire anche il punto di vista di Jeli. Invece l'aggettivo «grossa» fa pensare al modo di parlare di Jeli, di cui cominciamo a sentire la voce (per quanto sempre filtrata dal narratore: per registrare la vera' voce di Jeli il narratore dovrebbe infatti far uso del dialetto): il punto di vista del narratore esterno e quello del personaggio sono ormai confusi e non ben separabili, anche se con ogni probabilità comincia a prevalere il punto di vista di Jeli. Con «fatica del diavolo» siamo ormai sicuri di percepire il punto di vista di Jeli, e anche di sentirne un po' la voce, che però resta comunque integrata nel discorso del narratore esterno. Nel complesso del passo appena citato vediamo nettamente che la voce resta quella del narratore esterno (anche un'esclamazione come «un'azionaccia così nera!», per quanto vicina al parlato, ne resta tuttavia ben distinta) e che invece il punto di vista passa dal narratore esterno al personaggio. Il cambiamento è nettissimo se consideriamo il discorso nel suo insieme; ma risulta assai meno netto se proviamo a identificare con precisione il confine tra le fecalizzazioni : a conferma di quanto si diceva poco sopra sulla mobilità e sull'ambiguità del punto di vista.

Senza allontanarci troppo nel tempo, cambiamo però completamente area geografica e culturale. Il passo che segue è tratto dal secondo romanzo del triestino Italo Svevo (1861-1928), *Senilità* (1898). Il protagonista Emilio Brentani, ormai innamorato perso della bella popolana Angiolina, continua a cercare di illudersi di poter vivere la propria avventura sentimentale con leggerezza: per far questo ha deciso di «comprometterla», cioè di fare l'amore con lei soltanto quando la ragazza sarà sicura di sposare qualcun altro. Ora Angiolina ha trovatJto un futuro marito da beffare e quindi si prepara- a concedersi anche a Emilio; ma questi naturalmente accoglie la paradossale situazione, da lui stesso voluta, con sentimenti violentemente contraddittori:

> Sarebbe stata sua! Non era così ch'egli aveva sognato il possesso, ma l'abbracciò anche lui con effusione e volle convincersi d'essere perfettamente felice. Senza dubbio, doveva esserle grato! Ella gli voleva bene, o meglio voleva bene anche a lui. Di che si sarebbe potuto lagnare?
>
> D'altronde era forse quella la guarigione ch'egli sperava. Insozzata dal sarto *[il sarto Volpini è il promesso sposo],* posseduta da lui, *Ange* sarebbe morta, e si sarebbe divertito anche lui con Giolona, lieto com'ella voleva tutti gli uomini, indifferente e sprezzante come il Balli.

Qui abbiamo un narratore esterno, che però adotta quasi solo il punto di vista interno, ricorrendo al discorso indiretto libero in modo sistematico: il punto di vista resta esterno solo nella frase «l'abbracciò anche lui con effusione» (l'unico passaggio in cui si abbia un vero resoconto narrativo) e nel maligno verbo «volle» (Emilio non «si

convinse», ma «volle convincersi») con il quale evidentemente il narratore sottolinea il proprio atteggiamento critico nei confronti di Emilio e delle sue auto-illusioni, che, si badi bene, evidentemente demistifica anche quando tace.

Che cosa hanno in comune i due brani di Verga e di Svevo? Proviamo ad affidarci a un fanta-commentatore d'eccezione, cioè al solito Henry James, che nel 1912, parlando di un poemetto del grande poeta inglese Robert Browning (1812-1889), afferma ancora una volta i propri principi di poetica:

> Per sollevare il nostro soggetto dalla sfera dell'aneddoto e collocarlo in quella del dramma, inteso in senso lato, per restituire ad esso dignità estraendone gli aspetti più importanti, per far sì che le sue parti fioriscano insieme dando vita a qualche significato splendido e particolare, dobbiamo fornire a quello stesso soggetto un ampio e lucido riflettore; e tale riflettore, come ho già sottolineato, lo troviamo soltanto in quella mente, in quell'anima coinvolta nella vicenda, che possiede nello stesso tempo la più alta sensibilità e la più alta capacità o, se vogliamo esprimerci in un altro modo, che è più di ogni altra meravigliosamente agitata (da *Teorie del punto di vista*, a cura di Donata Meneghelli, 1998).

James sta parlando dell'efficacia della tecnica della «prospettiva ristretta», detta anche «visione limitata». Altrove parla, volta a volta, di «personaggio riflettore», «percettore», «centro di interesse», «centro di coscienza», «centro della visione». Ma il problema è in sostanza sempre lo stesso: si tratta della scelta di adottare, in modo più o meno sistematico, un *punto di vista interno* alla storia. James ritiene cioè che lo scrittore, se vuole ottenere un'elevata intensità (emotiva, conoscitiva e artistica), debba privilegiare un tipo di narrazione ir cui il narratore, esterno alla storia, rappresenti però gli eventi dal punto di vista di qualcuno che i coinvolto direttamente in quegli eventi stessi. li pratica, il narratore, che pure capisce la situazioni meglio del personaggio in essa coinvolto, si astiene dal fornire spiegazioni e si limita a riportare quello che il personaggio sente e pensa mentre i fatti stessi si svolgono sotto i suoi occhi. Ma questo è esattamente quanto abbiamo visto fare da Verga e da Svevo. Certo, Verga collocava dichiaratamente le proprie scelte formali nell'ambito di una poetica naturalistica e oggettivistica dell'«impersonalità» , laddove Svevo, pur protestando la propria fedeltà ai «fatti», intendeva fare soprattutto un romanzo psicologico: cioè quasi il contrario. A ben guardare però entrambi, come del resto James, volevano costruire un testo in grado di dare al lettore un'esperienza di lettura particolarmente intensa, perché costretta a fare i conti con una vicenda presentata *nel suo svolgersi* e *senza spiegazioni*, in modo cioè più diretto di quanto non sarebbe avvenuto con un tradizionale narratore onnisciente, portato a intervenire nella storia con i suoi commenti. L'adozione sistematica del punto di vista interno deve invece far sì che l'esperienza di lettura imiti da vicino la dinamica delle esperienze reali, in cui siamo normalmente alle prese con percezioni ed emozioni che non riusciamo a chiarire ed elaborare intellettualmente (almeno: non subito).

La riflessione di James e dei critici che a lui si sono rifatti fra il 1910 e il I960 circa, e dunque la moderna teoria del punto di vista, prende insomma il via da un discorso in larga misura centrato sull'uso del punto di vista interno: un discorso che per parecchio tempo non si è limitato a essere descrittivo, ma ha spesso preteso di essere normativo. Come già il romanziere, molti studiosi ritenevano infatti la «prospettiva ristretta» non solo *una* tecnica, sia pure particolarmente efficace, ma senz'altro la migliore delle

tecniche, da preferirsi a qualsiasi altra. In particolare, la si dichiarava senz'altro migliore sia del narratore esterno onnisciente del romanzo ottocentesco, sia del narratore in prima persona. Un po' tutti questi critici, in sintonia del resto con le dichiarazioni di poetica di innumerevoli narratori a cavallo fra il XIX e il XX secolo, insistevano inoltre non soltanto sulla «prospettiva ristretta», cioè su una questione di punto di vista, bensì anche su un problema di voce. Rifacendosi infatti all'opposizione fra *mostrare* e *raccontare*, fra *showing* e *telling* (almeno in parte ricollegabile alla coppia aristotelica di *mimesi* / *diegesi*), essi in buona sostanza suggerivano agli scrittori di 'raccontare meno' e di 'rappresentare di più'. Essi chiedevano cioè di ridurre al minimo la presenza nel testo del narratore, e di limitarsi il più possibile a 'mostrare' semplicemente gli eventi. Essi pensavano cioè che la narrazione dovesse essere il più possibile simile a un testo teatrale, dove non c'è la mediazione della voce narrante. Non a caso, l'opzione a favore dello *showing* veniva definita «metodo drammatico» o «scenico». Certo, l'ipotesi estrema di narrativa teatralizzata sarebbe quella di un racconto composto da soli dialoghi: una soluzione peraltro tentata di fatto da alcuni (pochi) scrittori. Ma di solito veniva suggerita, nonché constatata negli scrittori del secondo Ottocento e del primo Novecento, piuttosto una tecnica in cui per l'appunto la «drammatizzazione» è prodotta dalla sparizione soltanto tendenziale, apparente della voce del narratore, mascherata ed eclissata proprio per mezzo della focalizzazione interna.

Dal punto di vista alle «situazioni narrative»

Dovrebbe a questo punto risultare più chiaro come mai la teoria del punto di vista abbia regolarmente considerato insieme problemi di punto di vista in senso stretto e problemi di voce. Non bisogna però dimenticare che questo tipo di scelta, per quanto fosse anche il risultato di una confusione teorica, dipendeva in larga misura dallo sforzo di mettere a fuoco una realtà più complessa e articolata del punto di vista: quella della situazione comunicativa attivata dalla narrazione.

Per esempio Cleanth Brooks (1906-1994) e Robert Penn Warren (1905-1989), nel volume *Capire la narrativa* (*Understanding Fiction*, 1943), propongono uno schema dei quattro tipi fondamentali di *«focus»* narrativo: l'io-protagonista, che racconta la storia di cui è protagonista; l'io-testimone, che racconta una storia a cui partecipa, ma di cui è protagonista qualcun altro; l'autore oggettivo, che racconta dall'esterno una storia a cui non partecipa e che non ha accesso all'interiorità dei personaggi; l'autore «onnisciente o analitico», che pure racconta una storia a cui non partecipa, ma che ha la possibilità di entrare nella mente dei personaggi. Genette avrebbe poi ripreso e commentato questo schema, acutamente sottolineando sia la relativa efficacia della classificazione, sia il fatto ch'essa confonde per un'ennesima volta la questione del punto di vista (interno o esterno) con la questione del narratore (interno o esterno alla storia, ma in un altro senso, sintetizzabile nell'opposizione narratore personaggio / narratore non-personaggio).

Molto più articolato è lo schema di Norman Friedman (n. 1925), proposto nel fondamentale saggio *II punto di vista nella narrativa (Point of View in Fiction*, 1955; ora nel già citato *Teorie del punto di vista).* Come era già accaduto ad altri, anche Friedman include

sotto la categoria di punto di vista fenomeni di natura diversa, dei quali fornisce prima una trattazione storica e poi una classificazione originale. Così egli pure ripropone la coppia *shoiving* / *telling*, riarticolata in una ricca serie di ulteriori opposizioni, ognuna delle quali meriterebbe un commento: esposizione / presentazione, asserzione / inferenza, narrazione / dramma, esplicito / implicito, idea / immagine, sommario / scena. Per Friedman addirittura tutta la letteratura prende vita in sostanza proprio dall'opposizione *showing* / *telling*, ritenuta la «tensione fondamentale, a cui lo specifico problema del punto di vista è legato come una parte al tutto». Egli ritiene comunque fondamentale la categoria di «punto di vista», in quanto consente di mettere a punto una scala che procede gradualmente da un massimo a un minimo di presenza dell'autore (noi diremo, più correttamente, del narratore). La classificazione dei punti di vista dipende a sua volta da quattro interrogativi fondamentali, che Friedman chiama «domande preliminari»:

(1) chi parla al lettore (l'autore in prima o in terza persona, un personaggio in prima persona o, apparentemente, nessuno)?

(2) da quale posizione (punto di vista) il narratore osserva la storia e la racconta (è collocato in alto, alla periferia, al centro, di fronte o è privo di un'angolazione fissa)?

(3) quali canali di informazione utilizza il narratore per trasmettere la storia al lettore (le parole, i pensieri, le percezioni, i sentimenti dell'autore; le parole e le azioni dei personaggi; i pensieri, le percezioni e i sentimenti dei personaggi: attraverso quale di questi mezzi, o quale loro combinazione, giungono al lettore le informazioni sui processi mentali, sull'ambiente, sulla situazione, sui personaggi)?

(4) a quale distanza dalla storia il narratore colloca il lettore (vicino, lontano o a una distanza variabile)?

Sulla base di queste domande Friedman individua otto tipi (in parte sovrapponibili alla quadripartizione di Brooks e Warren), che procedono da un massimo a un minimo di *telling*, cioè di presenza del narratore. Questi tipi sono: l'onniscienza editoriale, in cui c'è un narratore esterno che interviene per commentare e spiegare; l'onniscienza neutra, con un narratore esterno che tendenzialmente non dà spiegazioni; l'«io» testimone; l'«io» protagonista; l'onniscienza selettiva multipla, cioè una narrazione in terza persona che usa il punto di vista interno di vari personaggi; l'onniscienza selettiva, cioè una narrazione in terza persona che adotta il punto di vista di un unico personaggio; il modo drammatico, con un narratore esterno che riporta dall'esterno parole e azioni dei personaggi; la macchina fotografica («The Camera»), cioè un'ipotetica registrazione completamente passiva dei fatti.

Più lineare, e in parte più funzionale, è la classificazione proposta dallo studioso tedesco Franz K. Stanzel (n. 1923), che dal suo primo importante saggio *Le situazioni narrative tipiche nel romanzo (Die typischen Erzàhlsituation im Roman,* 1955) ai suoi lavori degli anni Ottanta è andato progressivamente sviluppando una classificazione sempre più rigorosa di quanto egli stesso ha definito «situazione narrativa». Gli elementi che costituiscono la «situazione narrativa» sono per Stanzel tre: la *persona*, che identifica

l'appartenenza o meno del narratore all'universo dei personaggi; la *prospettiva*, corrispondente in buona misura al nostro punto di vista, che definisce la direzione della visione (dall'interno o dall'esterno); il *modo,* che riguarda l'opposizione fra personaggio-narratore e personaggio-riflettore (il termine «riflettore» deriva, come abbiamo visto, ancora una volta da James). A seconda del prevalere di ciascuna di queste tre coppie oppositive si avrebbero, rispettivamente: la *situazione narrativa in prima persona,* caratterizzata dall'identità tra il mondo dei personaggi e del narratore; la *situazione narrativa autoriale*, caratterizzata dalla prospettiva esterna; la *situazione narrativa figurale*, dominata dal personaggio-riflettore, cioè da un narratore esterno con punto di vista interno. Nelle ultime versioni Stanzel ha ridisposto il proprio modello secondo una scala continua di variazioni, formalizzata in una rappresentazione grafica circolare (il «cerchio tipologico»), che si sforza suggestivamente e per certi aspetti persuasivamente di rendere conto dei passaggi da un tipo di narrazione all'altro.

Come si vede, al di là della complessità del problema e della diversità delle posizioni teoriche, le discussioni sul punto di vista soffrono di una vistosa tendenza alla proliferazione delle classificazioni e dei termini tecnici: una tendenza che evidentemente non ci aiuta a capire, e non giova neanche al lavoro degli specialisti. Particolarmente efficace risulta perciò la vigorosa riorganizzazione del terreno operata da Gérard Genette, nel già ricordato *Discorso del racconto.* Per lo studioso francese il punto di vista, che come sappiamo preferisce chiamare *focalizzazione,* va collocato all'interno di un quadro più ampio, quello del *modo* narrativo, che comprende, oltre alla questione della *prospettiva* (focalizzazione, ovvero punto di vista percettivo), anche la questione della *distanza* fra chi narra e gli eventi. A partire da questo chiarimento, Genette mostra persuasivamente come l'abusata distinzione *showing* / *telling* sia portatrice a sua volta di equivoci: quando si racconta, per quanto si voglia dissimulare la mediazione del narratore, non è di fatto possibile cancellarla del tutto: il narratore c'è sempre, e si sente, anche se sta zitto. In ultima analisi narrare significa necessariamente *telling*, e dunque non *showing*: la narrazione non può a rigore mostrare niente, ed è quindi sempre (per usare la terminologia aristotelica, che Genette predilige) *diegesi*, cioè storia raccontata, e non *mimesi*, cioè storia rappresentata: « *Xillusione di mimesi* [...] è la sola mimesi narrativa». Semmai, propone Genette, potremmo fare uso di un'altra coppia oppositiva, molto più utile e più aderente alla realtà del testo narrativo: quella fra *racconto di avvenimenti* e *racconto di parole*, cioè fra un racconto incentrato sul resoconto di azioni e un racconto in cui prevalgono i dialoghi. Quanto al punto di vista, la presa di posizione di Genette è tanto perentoria quanto chiara:

È certamente legittimo progettare una tipologia delle «situazioni narrative» che tenga conto dei dati di modo e di voce contemporaneamente; ma non è affatto giusto, invece, presentare una simile classificazione unicamente sotto la categoria del «punto di vista», né redigere una lista dove le due determinazioni si fanno concorrenza sulla base di un'evidente confusione.

A questo punto Genette, sulla scia dei lavori pionieristici di Jean Pouillon (n. 1916) e soprattutto delle più recenti proposte teoriche di Tzve-tan Todorov (n. 1939), propone una «tipologia a tre termini» che resta a tutt'oggi largamente utilizzata e condivisa.

Secondo Genette il testo narrativo ammette in sostanza tre tipi di fecalizzazione. Nel primo caso, il racconto *non focalizzato* o *a focalizzazione zero*, il narratore ne sa più del personaggio, o meglio ne dice più di quanto ne sappia uno qualunque dei personaggi: è la situazione che si verifica laddove l'autore fa uso del classico narratore onnisciente, che può muoversi liberamente avanti e indietro nel mondo rappresentato dal testo e che, in particolare, può accedere senza nessuna limitazione all'interiorità dei personaggi. Il secondo caso è quello del racconto *a focalizzazione interna*, dove il narratore dice solo quello che sa il personaggio di cui adotta il punto di vista, come accade con il «personaggio riflettore» di James: tutta la problematica relativa alla «prospettiva ristretta» e alla «visione limitata» può essere agevolmente collocata in questo secondo tipo. È necessario però distinguere ulteriormente, precisa Genette, fra tre sottotipi di fecalizzazione interna: la fecalizzazione *interna fissa* (di fatto abbastanza rara), in cui si adotta il punto di vista di un solo personaggio; quella *variabile*, in cui vengono impiegati successivamente i punti di vista di due o più personaggi; e infine quella *multipla*, in cui uno stesso evento viene raccontato secondo il punto di vista di diversi (due o più) personaggi. Infine il terzo e ultimo caso previsto dallo studioso francese è quello del racconto a *focalizzazione esterna*, in cui il narratore ne dice meno di quanto ne sappiano i personaggi che in quel momento sono al centro dell'azione narrativa.

I problemi ulteriori posti da questa classificazione sono molti. Una buona percentuale di questi stessi problemi è stata peraltro riaffrontata e in parte risolta dallo stesso Genette nel successivo *Nuovo discorso del racconto (Nouveau discours du récit,* 1983). Ma in realtà la limpidezza della sua classificazione è per vari aspetti più apparente che reale. In particolare, risulta davvero troppo drastica la riduzione del punto di vista a fatto esclusivamente *percettivo.* Coerentemente, nel suo lavoro più recente, lo studioso francese rifiuta anche in modo drastico, e per nulla persuasivo, la nozione di autore implicito, dichiarata in modo abbastanza contraddittorio insieme troppo «formalistica» e «troppo ideologica». Ma in questo modo Genette evita di porsi chiaramente quel problema di fondo che abbiamo provato ad abbozzare proprio mentre, sulla scorta del *Discorso del racconto*, segnalavamo l'opposizione (del resto tutt'altro che simmetrica) fra *guardare* e *parlare*: se il punto di vista non coincide con la voce e, di più, può cambiare continuamente, come fa il lettore a orientarsi nella folla scomposta e cangiante dei punti di vista? Come fa a capire se i punti di vista sono più o meno importanti e autorevoli? In ultima analisi, come può ricostruire un punto di vista complessivo, una visione del mondo unitaria?

Il gioco delle parti

Se il punto di vista viene interpretato anche come punto di vista concettuale siamo obbligati a prendere in considerazione il rapporto fra i molteplici punti di vista dei vari segmenti del testo e il punto di vista concettuale e ideologico complessivo che il testo esprime. Questo punto di vista complessivo, non potendo identificarsi con tutti i punti di vista del testo, coinciderà soltanto con una certa percentuale di essi: una percentuale che potrà essere molto alta (nel caso del cosiddetto autore-narratore, cioè di un narratore esterno che si fa sentire molto con i suoi commenti e le sue spiegazioni) o, all'estremo opposto, persino prossima allo zero (nei casi di focalizzazione interna

protratta e più in generale laddove vi sia una teatralizzazione molto accentuata; oppure nei testi in cui il narratore è evidentemente diverso dall'autore). I punti di vista del testo sono insomma molteplici, ma non sono affatto tutti ugualmente attendibili: è comunque il testo stesso che ci fornisce tendenzialmente una chiave per disporli secondo una scala di autorevolezza e di credibilità. Dunque il punto di vista generale espresso dal testo evidentemente esiste, ma non coincide con le singole focalizzazioni, non coincide con il narratore e non coincide neanche propriamente con il punto di vista dell'autore reale (sul quale spesso il lettore sa pochissimo o niente, e che comunque a rigore non fa parte del testo). Ma allora dove sarà mai questo misterioso punto di vista generale? La risposta l'abbiamo già data: il punto di vista generale coincide (più precisamente: tende a coincidere) con il punto di vista dell'autore implicito. Soltanto che l'autore implicito non ha un posto preciso nella materialità del testo, in quanto è frutto di una costruzione che viene fatta dal lettore, anche se in base alle istruzioni fornite dal testo stesso e, per così dire, sotto la sua stretta sorveglianza.

Riorganizzata in questa direzione, la categoria di punto di vista ci permette di scoprire analogie e relazioni profonde fra impianti teorici molto diversi, che con ogni probabilità potrebbero integrarsi reciprocamente. In particolare, potremmo rileggere in questa chiave anzitutto gli straordinari lavori del geniale critico, linguista e filosofo russo Michail Bachtin (1895-1975) e accostarli a quelli del critico americano Wayne Clayson Booth (n. 1921), uno dei massimi studiosi di letteratura di questo secolo. Bachtin infatti, intrecciando originalmente linguistica e fenomenologia, interpreta la lingua del romanzo come «linguaparticolare» che «è sempre un punto di vista particolare sul mondo» e che perciò inevitabilmente «pretende a un significato sociale» (in *La parola nel romanzo, Slovo v romane*, 1934-1935; il saggio è nel volume *Estetica e romanzo, Voprosy literatury i estetiki,* 1975). Ma anche Booth, recuperando con duttile empirismo sia la poetica di Aristotele che la tradizione post-jamesiana, muove dall'assunto che il complesso delle tecniche di un testo serve a comunicare al lettore in modo persuasivo un «sistema di valori». Una posizione che, al di là delle differenze terminologiche, concorda nella sostanza anche con il capitolo sulla narrativa del fondamentale *La struttura del testo poetico (Struktura chudozestvennogo teksta,* 1970) del russo Jurij Lotman (1922-1993), che, ricollegandosi esplicitamente a Bachtin in una prospettiva di semiologia della cultura, insiste sul concetto di «punto di vista del testo» come modello dei rapporti fra una soggettività e il mondo.

Non è questa la sede per rendere conto dell'estrema varietà e complessità dei lavori di Bachtin. Ma prendendoli in considerazione nella prospettiva che qui c'interessa, salta subito all'occhio che l'espressione «punto di vista» vi ricorre con frequenza impressionante. Nel citato *La parola nel romanzo* la troviamo quasi in ogni pagina, spesso parecchie volte in una sola pagina. Essa compare, com'è facile immaginare data la sua ricorrenza, con diverse accezioni, che Bachtin distingue con grande sottigliezza. Tuttavia, proprio il significato per noi più ovvio di «punto di vista», quello cioè percettivo, è pressoché assente e non certo per distrazione. Bachtin infatti si preoccupa da un lato di seguire con eccezionale puntigliosità le più piccole oscillazioni linguistiche del punto di vista (dei punti di vista che poco sopra abbiamo chiamato «locali»); ma nello stesso tempo mostra come anche ogni minimo segmento del discorso chiami in

causa la visione del mondo di chi sta parlando, il suo punto di vista ideologico. Per Bachtin insomma in ogni atto comunicativo non c'è mai soltanto il «minimo linguistico astratto di una lingua comune [...] che garantisca un *minimo* di comprensione nella comunicazione pratica», ma è sempre in gioco

> la lingua *ideologicamente saturata,* la lingua come concezione del mondo e persino come opinione concreta, lingua che garantisca un *massimo* di reciproca comprensione in tutte le sfere della vita ideologica.

La causa prima di questa situazione sta nel fatto che ciascuno di noi, quando usa il linguaggio, impiega uno strumento che non gli appartiene, che gli preesiste. Ogni volta che parliamo o scriviamo noi usiamo parole che altri hanno già usato, e le usiamo proprio perché le abbiamo già sentite usare. Comunicare significa perciò per molti aspetti citare parole altrui, inevitabilmente orientate secondo il punto di vista di chi le ha dette, e però dar loro un nuovo orientamento, appropriarsene marcandole con la nostra intenzione individuale, cioè con il nostro punto di vista. Spiega Bachtin:

> In sostanza la lingua, come vivente concretezza ideolo-gico-sociale, come opinione pluri-discorsiva si trova, per la coscienza individuale, al confine del proprio e dell'altrui. La parola della lingua è parola semialtrui. Essa diventa «propria», quando il parlante vi installa la propria intenzione, il proprio accento, quando padroneggia la parola e la associa alla propria aspirazione semantica ed espressiva.

Questa situazione si accentua quando si scrive un'opera letteraria, nella quale ogni scelta linguistica rappresenta anche una presa di posizione rispetto alla tradizione precedente. Bachtin ci fa capire molto bene che cosa sia il «punto di vista stilistico». Proprio perché la scrittura letteraria implica la costruzione di uno stile individuale, a maggior ragione tra la parola e l'oggetto, tra la parola e il parlante c'è il mezzo elastico, spesso difficilmente penetrabile, delle altre parole, delle parole altrui sullo stesso oggetto, sullo stesso tema. E la parola può stilisticamente individualizzarsi e organizzarsi proprio in un processo di vivente interazione con questo specifico mezzo.

Se questo è vero per lo scrittore in genere, per il romanziere è ancora più vero, in quanto, secondo Bachtin, «L'oggetto principale, "specificante" del genere romanzesco, quello che crea la sua originalità stilistica, è *l'uomo parlante e la sua parola».* In sostanza il romanziere, mentre racconta delle storie, cita necessariamente e direttamente altri discorsi. Egli infatti da un lato riporta i discorsi dei personaggi (con tutte le questioni connesse alla varia fenomenologia del discorso diretto e del discorso indiretto); e da un altro definisce il proprio stile in un rapporto (di analogia e di differenziazione) con i discorsi degli altri scrittori che lo hanno preceduto, ai quali non può fare a meno di alludere. Rispetto agli uni e agli altri, egli prende inevitabilmente posizione, definendo per l'appunto un proprio punto di vista. Dal canto suo, il lettore percepisce che le lingue citate «sono specifici punti di vista sul mondo, forme della sua interpretazione verbale, particolari orizzonti semantico-oggettuali e assiologia», e che ad ogni istante la lingua del testo «si dispone lungo i gradi di una maggiore o minore vicinanza all'autore e alla sua ultima istanza semantica».

Bachtin mette poi a fuoco analiticamente i vari fenomeni di «polifonia» (cioè di

mescolanza fra «lingue»), che riguardano sempre e contemporaneamente sia lo stile sia il punto di vista. Ma più ancora che in *La parola e il romanzo*, è nel volume dedicato a Dostoevskij {*Dostoevskij. Poetica e stilistica, Problemy poetiki Dostoevskogo*, 1963) che egli delinea un'articolata classificazione della parola romanzesca, a partire dal concetto di «angolo dialogico» sotto il quale determinati stili «sono messi a confronto o a contrasto nell'opera». La parola romanzesca, proprio in quanto costruita sempre a partire dal dialogo, dall'incontro-scontro fra il punto di vista dell'autore e il «segno di un'altrui posizione semantica», si rivela per sua natura *«a due voci»*, «bivoca». In altri termini: ogni parola di una narrazione artistica è portatrice di almeno due punti di vista; ma proprio per questo, con apparente paradosso, afferma soprattutto il punto di vista dell'autore, l'orientamento stilistico e semantico unitario con il quale vanno necessariamente confrontati tutti i punti di vista evocati dal testo. Un'ulteriore precisazione: nei lavori di Bachtin «voce» e «punto di vista» tendono spesso a confondersi; questo però non avviene solo per effetto di quanto potremmo definire 'imprecisione pre-genettiana', ma anche perché il discorso bachtiniano si occupa prevalentemente proprio dei fenomeni al confine fra voce e punto di vista.

Significativamente, e a conferma di quanto dicevamo all'inizio di questo capitolo, il *Dostoevskij* di Bachtin viene ricordato da Wayne Booth nella *Post-fazione alla II edizione* (1983) del suo fondamentale volume sulla *Retorica della narrativa (The Rhetoric of Fiction,* 1961). Booth, che ha letto Bachtin solo dopo il 1961, sottolinea proprio l'analogia tra la bachtiniana «polifonia» e alcuni procedimenti da lui analizzati nella *Retorica della narrativa.* Sottolineiamo subito come il critico americano abbia voluto restituire al termine «retorica» tutto lo spessore del suo significato più antico e classico, quello cioè di «arte della persuasione». Ma la forza e l'originalità della posizione di Booth stanno soprattutto nel collocare in questa prospettiva un'analisi acutissima di specifiche tecniche narrative, in particolare relative al trattamento della voce e del punto di vista. Per Booth le tecniche narrative non sono solo procedimenti formali, ma anche *tecniche per controllare il lettore,* cioè appunto tecniche retoriche di persuasione. Attraverso di esse, il testo deve convincere il lettore della realtà del mondo in esso rappresentato, e dunque della verità della visione del mondo dell'autore: qualsiasi storia sarà incomprensibile a meno che non includa, seppure tra le righe, quel tanto di racconto necessario non solo per renderci consapevoli del sistema di valori che le conferisce il suo significato, ma - cosa ancora più importante — per farci accettare almeno temporaneamente tale sistema. È vero che il lettore deve sospendere fino a un certo punto la sua incredulità; che deve essere ricettivo, aperto, pronto a cogliere gli indizi. Ma l'opera stessa — ogni opera non scritta da me o da quelli che la pensano come me — deve colmare con la sua retorica il vuoto formato dalla sospensione delle mie convinzioni.

Ma il «sistema di valori» al quale il testo intende persuaderci è quello in cui crede l'autore. Più esattamente, è quello che, guidato dal testo, il lettore ricostruisce in relazione non all'autore reale, di cui potrebbe anche non sapere nulla, ma a un «alter ego» ipotetico dell'autore, a una sua «versione implicita». L'«alter ego» dell'autore è naturalmente, come avrete già capito, proprio l'autore implicito, una categoria che per molti aspetti viene ufficialmente introdotta nella teoria della narrativa proprio da Booth. Chiave di volta della «retorica della narrativa», il concetto di autore implicito viene

anzitutto definito proprio in rapporto alle poetiche post-jamesiane, e alla loro concezione normativa della «sparizione dell'autore». Booth mostra come l'autore (da intendersi però come autore implicito) sia necessariamente sempre presente in ogni testo narrativo: infatti solo facendo riferimento all'autore implicito il lettore può cogliere i valori del testo, ai quali gli viene chiesto di aderire, e di conseguenza decidere la propria posizione estetica e ideologica, la propria distanza o vicinanza rispetto all'universo rappresentato. Anche per Booth, come già per Genette, la tendenza alla prospettiva ristretta e più in generale alla drammatizzazione non può essere in alcun modo interpretata come una norma: si tratta solo di una tendenza storica, che peraltro l'opposizione fra *showing* / *telling* non è in grado di mettere a fuoco adeguatamente. Booth ritiene invece più utile definire i diversi tipi di intervento del narratore nel racconto, e soprattutto propone una classificazione dei narratori, a partire dalla distinzione fra narratori «drammatizzati» (cioè presenti come personaggi nell'universo del testo) e «non drammatizzati». È in questo contesto ch'egli delinea un'altra distinzione fondamentale, quella fra «narratore attendibile» e «narratore inattendibile». Presentata da Booth come abbozzata e provvisoria, da allora si è attestata come un piccolo ma stabile caposaldo della teoria della narrativa:

> In mancanza di termini migliori, ho chiamato *attendibile* il narratore che parla o agisce in armonia con le norme dell'opera (cioè con quelle dell'autore implicito), *inattendibile* quello che non lo fa.

In moltissimi testi il lettore si trova ad ascoltare una voce narrante di cui capisce di non potersi fidare: basti pensare, per fare qualche esempio, ai narratori maniaci, ubriachi, allucinati di molti racconti di Edgar Allan Poe (1809-1849), o al romanzo *Il tamburo di latta (Die Blechtrommel, 1959),* capolavoro dello scrittore tedesco Giinther Grass (n. 1927), che nelle prime righe mostra il narratore chiuso in manicomio. Ci sono anche casi più ambigui, come *La coscienza di Zeno* (1923) di Svevo, dove il narratore è sicuramente nevrotico e molto probabilmente anche bugiardo (consciamente o inconsciamente). Adoperando categorie bachtiniane, possiamo dire che il narratore inattendibile usa tutte parole «a due voci». Mentre parla, noi capiamo che le sue parole vanno interpretate secondo altre regole, e che il suo punto di vista dichiarato, esplicito rimanda a un altro punto di vista nascosto, quello per l'appunto dell'autore implicito, il quale, come dice Booth, «trascina il lettore dalla sua parte contro il narratore». Il lettore non può fare a meno di ascoltare la voce che parla nel testo, ma, per così dire, sa di non doverla rispettare. E chiaro che, ancora una volta, la questione dell'attendibilità del narratore ci riconduce ai confini, controversi e qualche volta indecidibili, fra voce, punto di vista e autore implicito. Più in generale, c'impone di riflettere su come il testo narrativo instauri un complesso gioco delle parti fra autore e lettore, imponendo al lettore di usare il proprio sapere e la propria intelligenza per decodificare correttamente l'atteggiamento dell'autore, che spesso non è trasparente, e che comunque resta in larga misura congetturale, ipotetico. Questo avviene anche perché, mentre legge, il lettore appartiene contemporaneamente al proprio mondo e a quello dell'autore. Come spiega felicemente Booth:

> La tensione che ne risulta fra i sistemi di convinzioni (una tensione che normalmente non viene vissuta in modo consapevole) è il distintivo del racconto, oltre che la fonte di molti effetti specifici, tra cui la nostra libertà di abitare in mondi che si estendono oltre quelli reali

> in cui potremmo «realmente» vivere.

All'interno di un quadro teorico diversissimo e per molti aspetti opposto, tutto imperniato sullo sforzo di raggiungere un'analisi oggettiva e 'scientifica', il concetto di «punto di vista del testo» proposto da Lotman prende atto dello stesso ordine di problemi. In prima approssimazione infatti il punto di vista del testo è per Lotman un fatto testuale, una direzione semantica, prodotta dal rapporto fra il sistema delle strutture del testo e il soggetto che in esse si rivela: l'autore implicito, diremmo noi con Booth. Ma il punto di vista testuale evoca anzitutto non solo una visione del mondo individuale, ma anche la visione del mondo di una certa cultura, a cui l'autore inevitabilmente fa riferimento, anche se la rielabora a modo suo; in secondo luogo, esso sarà anche l'effetto di una costruzione mentale del lettore.

Riprendendo Lotman, ma anche Booth, in una prospettiva prevalentemente filosofica, lo studioso tedesco Wolfgang Iser (n. 1926) propone di affiancare alla categoria di autore implicito quella di «lettore implicito». In particolare nel denso volume *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica (Der Akt des Lesens. Theorie ästetischer Wirkung,* 1976), Iser mostra come una caratteristica fondamentale del testo letterario sia la sua *temporalità*. Il testo non è mai disponibile tutto in una volta, e può diventare progressivamente attivo solo grazie all'esperienza di lettura, che si dispiega nel tempo. Proprio per questo, il testo si presenta a chi lo legge come «una serie di cambiamenti di punti di vista», come un «punto di vista mobile» o «vagante». Il lettore è pertanto chiamato a costruire una unità e una coerenza che non può mai possedere in modo stabile. Leggere, diremmo noi, significa insomma guardare il mondo del racconto con l'occhio che cammina del punto di vista, ma continuando a pensare con la propria testa, che però dovrà cercare (per quanto è possibile) di ripensare i pensieri dell'autore, così come hanno preso forma nelle parole del racconto. Facile, no?

II - Dai «vinti» ai «cannibali»: qualche ipotesi sulla narrativa italiana moderna

«Impersonalità» e focalizzazione interna

Proveremo ora a vedere come funziona il punto di vista in alcuni scrittori moderni, a partire da una tesi di fondo del fondamentale *Tecniche del romanzo novecentesco (The Twentieth-Century Novel: Studies in Technique*, 1932) di Joseph Warren Beach (1880-1957). Secondo Beach il tratto fondamentale della tecnica del romanzo del XX secolo consiste nel fatto che

> la storia parla da sé. L'autore non chiede scusa per i suoi personaggi; non ci racconta nemmeno ciò che fanno ma lascia che siano essi stessi a dircelo. E soprattutto lascia che siano essi stessi a dirci i loro pensieri, i loro sentimenti, le impressioni che ricevono dalla situazione in cui si trovano.

Facciamo finta di non sapere che sono parole di un critico americano. Immaginiamo invece d proporre questo passo a uno studente italiano che abbia di recente superato la maturità, e che abbia conoscenze anche piuttosto semplificate, ma sufficientemente

corrette, della nostra storia letteraria post-unitaria. Se lo interrogassimo, chiedendogli di indovinare chi è l'autore del passo sopra citato, probabilmente ci risponderebbe subito, sorridente e sicuro, dicendo «Verga», o almeno «uno scrittore verista». Sbaglierebbe, ma con molte ragioni. Infatti ci sono sconcertanti analogie fra quanto scrive Beach e le dichiarazioni di poetica con cui, circa mezzo secolo prima, i nostri veristi andavano sostenendo la necessità di quella tecnica narrativa che definivano «impersonalità» o «metodo impersonale». Per esempio Luigi Capuana (1839-1915), alfiere e teorico del verismo italiano oltre che scrittore in proprio, recensendo nel 1881 *I Malavoglia* li ricollegava «agli ultimissimi anelli» della migliore tradizione narrativa successiva a Honoré de Balzac (1799-1850), perché portavano «fino alle sue estreme conseguenze» proprio «quell'*impersonalità* che è l'ideale dell'opera d'arte moderna». Il suo tratto caratterizzante consiste per Capuana nel fatto che gli scrittori

> intervengono assai meno di lui *[cioè di Balzac]* nell'azione o non intervengono affatto. Si può dire che la loro opera d'arte si faccia da sé, piuttosto che la faccian loro (in *Verga e d'Annunzio,* a cura di M.Pomilio, 1972).

Un anno prima Verga aveva pubblicato la novella *Lamante di Gramigna* (in *Vita dei campi,* 1880), introdotta da una lettera dedicatoria all'amico scrittore Salvatore Farina (1846-1918), nella quale troviamo la più celebre rivendicazione della poetica dell'impersonalità:

> Quando nel romanzo l'affinità e la coesione di ogni sua parte sarà così completa, che il processo della creazione rimarrà un mistero, come lo svolgersi delle passioni umane, e l'armonia delle sue forme sarà così perfetta, la sincerità della sua realtà così evidente, il suo modo e la sua ragione di essere così necessarie, che la mano dell'artista rimarrà assolutamente invisibile, allora avrà l'impronta dell'avvenimento reale, l'opera d'arte sembrerà *essersi fatta da sé*, aver maturato ed esser sórta spontanea come un fatto naturale, senza serbare alcun punto di contatto col suo autore, alcuna macchia del peccato d'origine.

È quasi il manifesto di una poetica che Verga stava perseguendo con esemplare (e impopolare) radicalità. Le analogie con la poetica jamesiana sono davvero evidenti e profonde, e non riguardano solo il metodo dell'impersonalità. Analoga è, per esempio, l'insistenza sulla necessità di una rigorosa *coesione* interna dell'opera e, soprattutto, la convinzione che l'arte debba perseguire un massimo di unità strutturale, d'integrazione delle proprie forme, proprio allo scopo di trasformarsi in una specie di «fatto naturale»: il testo dovrebbe insomma apparire come 'un pezzo di realtà' piuttosto che come un testo. Per far questo, lo scrittore cancella dalla narrazione non certo se stesso, ma tutto ciò che rivelerebbe la sua presenza, cioè ogni forma di intervento esplicito.

Per aumentare l'«effetto di realtà» dell'opera, sia i narratori veristi, sia James e i suoi seguaci adottano tecniche analoghe. Sembra proprio che, a cavallo tra la fine del XIX secolo e i primi decenni del XX, la narrativa moderna abbia scelto di rinnovarsi 'nascondendo' il narratore, allo scopo di spingere il lettore a dimenticare di essere di fronte a un testo, cioè a un prodotto artificiale. L'eclissi, o piuttosto il mascheramento del narratore si costruisce però a molti livelli, fra i quali un ruolo importante spetta per esempio all'indebolimento dell'intreccio. Un racconto in cui si susseguono troppi eventi, e soprattutto troppi eventi strani, fa sentire infallibilmente la presenza di chi ha inventato la concatenazione della trama. Anche a questo proposito Verga era stato

assolutamente esplicito:

> Noi rifacciamo il processo artistico [...] con metodo diverso, più minuzioso e più intimo. Sacrifichiamo volentieri l'effetto della catastrofe allo sviluppo logico, necessario delle passioni e dei fatti verso la catastrofe resa meno impreveduta, meno drammatica forse, ma non meno fatale.

Fra le tecniche che più direttamente contribuiscono a dissimulare il narratore, un ruolo di assoluto rilievo spetta al *discorso indiretto libero*, che viene usato massicciamente proprio allo scopo di ottenere un effetto «scenico». Il narratore non tace, come nel dialogato, ma si nasconde parzialmente, usando il punto di vista del personaggio, e in parte anche la sua voce. Nel discorso indiretto libero infatti il narratore immette il discorso del personaggio nelle proprie parole: o, se lo guardiamo dall'altro lato, il personaggio parla attraverso la voce del narratore. Ma in questo modo le due voci *si confondono.* Il discorso indiretto libero riguarda insomma sia il punto di vista siaja voce: esso infatti implica anzitutto una *focalizzazione interna,* ma chiama in causa un'*imitazione* più o meno accentuata del personaggio di cui si citano le parole. In una scala approssimativa, che va da un minimo a un massimo di imitazione, le parole del personaggio:

1 possono essere soltanto parafrasate nel discorso del narratore;

2 possono essere parafrasate ma anche parzialmente imitate;

3 possono essere largamente imitate e un po' parafrasate;

4 possono essere riportate quasi integralmente, ma sempre con le regole sintattiche del discorso indiretto;

5 possono infine diventare sostanzialmente identiche a un discorso diretto, ma senza che questo venga chiaramente segnalato.

All'interno del discorso indiretto libero le voci possono dunque oscillare e sovrapporsi con una mobilità che nel normale resoconto narrativo è consentita solo al punto di vista. In questo modo però anche la focalizzazione può diventare molto incerta, spesso addirittura indecidibile. Si rilegga per esempio il passo giustamente celebre che chiude il secondo capitolo de I *Malavoglia:*

> Le stelle ammiccavano più forte, quasi s'accendessero, e i *Tre Re* scintillavano sui fariglioni colle braccia in croce, come Sant'Agata. Il mare russava in fondo alla stradicciuola, adagio adagio, e a lunghi intervalli si udiva il rumore di qualche carro che passava nel buio, sobbalzando sui sassi, e andava pel mondo il quale è tanto grande che se uno potesse camminare e camminare sempre, giorno e notte, non arriverebbe mai, e c'era pure della gente che andava pel mondo a quell'ora, e non sapeva nulla di compar Alfio, né della *Provvidenza* che era in mare, né della festa dei Morti; - così pensava Mena sul ballatoio aspettando il nonno.

Molti critici hanno discusso sull'indiretto libero di questo passo. Noi qui non entreremo nel merito del dibattito. Ma notiamo almeno come, nonostante il chiarimento offerto dalla frase «così pensava Mena», sia impossibile interpretare il passo

semplicemente come una ripresa in discorso indiretto dei pensieri di Mena Malavoglia. Il lettore percepisce comunque la presenza di almeno un'altra figura, quella del caratteristico «narratore corale» dei *Malavoglia*, cioè di un narratore fisicamente non identificato {*quasi* nascosto), che ha i sentimenti e il livello culturale dei personaggi della comunità dei pescatori di Aci Trezza. Sì, Mena potrebbe essere la responsabile diretta del discorso: tant'è vero che l'attacco «Le stelle ammiccavano» cita le parole dette da Mena stessa a compar Alfio poche righe prima: «Guardate quante stelle che ammiccano lassù!». Ma il passo cita anche le parole di almeno un altro abitante di Aci Trezza, compare Cipolla, accompagnate da un pezzettino del resoconto narrativo che le introduceva e le seguiva:

> Sulla strada si udivano passare lentamente dei carri. - Notte e giorno c'è sempre gente che va attorno per il mondo, — osservò poi compare Cipolla. E adesso che non si vedeva più né mare né campagna, sembrava che non ci fosse al mondo altro che Trezza, e ognuno pensava dove potevano andare quei carri a quell'ora.

Le affermazioni del narratore «Sulla strada si udivano passare lentamente dei carri» e «ognuno pensava dove potevano andare quei carri a quell'ora» sono già da sole sufficienti a impedire una pacifica attribuzione al discorso interiore di Mena delle parole «a lunghi intervalli si udiva il rumore di qualche carro che passava nel buio», che compaiono nel primo passo citato. Se la frase «Le stelle ammiccavano» può essere riportata alla voce e al punto di vista di Mena, il segmento «a lunghi intervalli si udiva il rumore di qualche carro che passava nel buio» va invece ricondotto ai «narratore corale», cioè a un punto di vista interno molto chiaramente percepibile, e a una voce non chiaramente individuata (non a caso Verga scrive «si udiva», con l'impersonale, non «udiva» né tanto meno «udivo»). Laddove leggiamo «e c'era pure della gente che andava pel mondo a quell'ora» siamo invece quasi sicuri di ascoltare la voce di compare Cipolla (che forse esprime un punto di vista condiviso da altri compaesani: ma non possiamo esserne certi), citata da un'altra voce che potrebbe essere Mena (che certo pensa intensamente all'amato Alfio, «quello del carro dell'asino»), ma potrebbe anche essere il narratore corale. Si aggiunga inoltre che il lirismo dei supposti 'pensieri di Mena' risuona a rigore nella voce di un narratore che comunque usa un italiano non elementare sul piano delle scelte lessicali (a cominciare proprio dal verbo «ammiccare», e proseguendo con «sobbalzando» e con la preposizione articolata «pel»), e lascia trapelare anche un punto di vista collocato più in alto, a cui forse sarebbe opportuno ricollegare almeno l'ardita metafora «Il mare russava [...] adagio adagio».

Del resto, anche se fossimo davanti soltanto ai pensieri di Mena, se cioè, per essere più precisi, Verga avesse pensato di produrre soltanto una mimesi della voce interna della terza figlia di Bastianazzo, noi comunque percepiremmo due punti di vista: quello interno della protagonista e quello esterno del narratore, rivelato anzitutto dall'uso dei tempi passati. Mena dovrebbe pensare «Le stelle ammiccano più forte ... i *Tre Re* scintillano ... il mare russa» e così via. Ma il punto di vista percettivo del personaggio si mescola inestricabilmente con il punto di vista grammaticale (in questo caso temporale) del narratore, per il quale i fatti rappresentati si collocano nel passato.

Dallo «spettatore disinteressato» al punto di vista inattendibile

Se il racconto deve diventare dramma perché il dramma è la forma d'arte in grado d'imitare più da vicino la «realtà della vita», sarà necessario sviluppare al massimo il discorso diretto, il dialogo, in modo che il racconto assomigli il più possibile a una scena teatrale. Un altro grande scrittore verista, Federico De Roberto (1861-1927), autore di un capolavoro come il romanzo *I Viceré* (1894), propose una soluzione particolarmente radicale. Il titolo del suo volume di novelle *Processi verbali* (1890) sta appunto a indicare che lo scrittore intende riportare solo «una relazione semplice, rapida e fedele di un avvenimento, svolgentesi sotto gli occhi di uno spettatore disinteressato»:

Se l'impersonalità ha da essere un canone d'arte, mi pare che essa sia incompatibile con la narrazione e con la descrizione. Nell'esporre in nome proprio gli avvenimenti, nel presentare i suoi personaggi, lo scrittore si tradisce inevitabilmente; ch'ei voglia o no, finisce per giudicare gli uni e commentare gli altri; e le fioriture di stile, con cui egli traduce le impressioni suscitate dal mondo materiale, sono cosa tutta sua. L'impersonalità assoluta, non può conseguirsi che nel puro dialogo, e l'ideale della rappresentazione obiettiva, consiste nella scena come si scrive pel teatro. L'avvenimento deve svolgersi da sé, e i personaggi devono significare essi medesimi, per mezzo delle loro parole e delle loro azioni, ciò che essi sono.

In realtà proprio le novelle dei *Processi verbali* ci fanno ben vedere quanto sia difficile trasformare davvero in una scena teatrale una narrazione. Anzitutto, perché il narratore è comunque chiamato a intervenire, sia pure brevemente, per fornire informazioni sui personaggi, sui luoghi, sulla situazione. Ma soprattutto perché la stessa selezione dei dialoghi lascia emergere il punto di vista dell'autore implicito, che il lettore percepisce benissimo, anche quando non dice nulla. Si pensi a una delle più belle novelle del libro, *Il rosario.* La vecchia, autoritaria nobildonna Antonia Somma-tino vive ormai quasi reclusa nella sua stanza; le tre figlie zitelle, Caterina, Agatina, Filippina, comunicano con lei, timidamente, solo alla sera, durante il rosario, intrecciando le notizie sulla vita del paese alle parole delle preghiere. Nella scena rappresentata, le tre sorelle vorrebbero parlare alla mamma della sorella più giovane Rosalia, che si è sposata contro la volontà materna. Donn'Anto-nia l'ha estromessa dalla famiglia, e non ne vuole sapere più niente: ma quel giorno il marito di Rosalia è morto, lasciandola sola e in miseria. Le buone zitellone cercano di impietosire la madre, inserendo fra una preghiera e l'altra la notizia della morte del cognato Salvatore. Leggiamo le ultime battute della scena:

> All'altra ripresa, Caterina ricominciò:
>
> — Vi ha disobbedito, è vero, mammà... si è preso uno che non era del suo stato... vi ha dato tanti dispiaceri... ma adesso! Se la vedeste, non si riconosce più... Vuole buttarsi ai vostri piedi... per chiedervi perdono... Sapete: non ha come fare, non ha più nulla!... Volete che venga a domandarvi perdono?...
>
> — Padre nostro che state in cielo, santificato il vostro nome. .. — Interrompendosi un poco, cogli occhi sempre socchiusi, donn'Antonia disse: — Di che stai parlando?
>
> — Di Rosalia, mammà... di vostra figlia...

> — Venga a noi il vostro regno, sia fatta la vostra santa divina volontà... Io non ho figlie di nome Rosalia. Mia figlia è morta... Così in cielo come in terra... - E suggerendo la ripresa alle figliuole, che restavano mute, con le schiene sulle seggiole, continuò sola sino in fondo: — Dateci oggi il nostro pane quotidiano... perdonate i nostri peccati, come noi perdoniamo i nostri nemici...

La polemica di De Roberto non potrebbe essere più netta, e trova alimento non solo, in generale, dalla contrapposizione fra il testo della preghiera e l'inesorabile durezza di donn'Antonia, ma, più in particolare, dal fatto che sia proprio la voce della madre a ribadire sempre di più il sarcasmo silenzioso dell'autore implicito, via via che pronuncia gli ultimi versetti del *Padre nostro*. Se infatti la richiesta a Dio del «pane quotidiano» si colloca inevitabilmente sullo sfondo delle affermazioni precedenti di Caterina («non ha come fare, non ha più nulla!»), nelle ultimissime parole la contraddizione esplode ancora più flagrantemente nell'invito al perdono pronunciato da parte di chi ha appena rifiutato con cieca assolutezza ogni invito a perdonare. A ben guardare, siamo di fronte a una parola non solo, direbbe Bachtin, «a due voci», ma addirittura a tre. Infatti De Roberto cita donn'Antonia che cita una preghiera: il dialogo rinnova il significato della preghiera, dà spazio alla voce e al punto di vista di donn'Antonia, ma alla fine l'ultima parola spetta proprio a chi apparentemente 'tace', cioè all'autore, proprio perché è lui a costituire il punto di vista generale verso cui convergono i punti di vista locali.

È però soprattutto ne *I Viceré* che De Roberto dispiega una strategia di una complessità e modernità straordinarie. E molto difficile spiegare in poche righe tutto quello che accade in un romanzo di oltre seicento pagine, che narra le vicende di tre generazioni dell'antica famiglia feudale siciliana degli Uzeda-Francalanza (sono loro «i Viceré») fra il 1855 e il 1882, cioè negli anni decisivi del Risorgimento, fra l'ultimo scorcio del regno borbonico prima dell'impresa dei Mille e le prime elezioni a suffragio allargato. Il susseguirsi di eventi storicamente rilevanti sconvolge la Sicilia e l'Italia, ma alla fine gli Uzeda restano sempre al potere.

De Roberto si attiene ancora alla poetica dell'impersonalità, perseguita anche per mezzo del dialogo, ma più ancora mediante l'impiego sistematico, a tappeto, della focalizzazione interna. *I Viceré* viene cioè raccontato da un narratore esterno, il quale non solo evita di fare commenti e di dare spiegazioni, ma scende continuamente al livello dei numerosissimi personaggi, adottandone la prospettiva. E una scelta strategica, perché De Roberto non si limita a sospingere il lettore attraverso un'incredibile varietà di punti di vista, e una connessa ammirevole duttilità di tecniche di ri-produzione dei loro discorsi, in tutta la gamma che va dal discorso diretto, all'indiretto con mimesi del parlato, all'indiretto con parafrasi del parlato. In realtà lo scrittore mette in atto un'operazione estremamente tendenziosa, ideologicamente marcata, perché la sua «prospettiva ristretta» è una prospettiva di cui, per così dire, si esibisce la ristrettezza. La continua discesa nei punti di vista individuali serve cioè proprio a far percepire al lettore la parzialità delle posizioni dei personaggi, il cui atteggiamento si rivela unilaterale al limite della mania, egoistico, o comunque limitato. Come osserva acutamente Vittorio Spinazzola (n. 1930): «Per sistema, l'io narrante mostra di concedere il maggior credito proprio alle versioni dei fatti più palesemente deformate dal tornaconto, o comunque dalle emozioni personali» (in *II romanzo antistorico*, 1990). In questo modo la

focalizzazione interna si fa strumento privilegiato per comunicare una visione del mondo violentemente critica, negativa, nella convinzione che la storia sarà sempre e comunque un teatro dominato dall'egoismo e dall'avidità individuale.

I Viceré insomma ci spingono costantemente a guardare da un punto di vista inaccettabile. Impossibile, per esempio, condividere l'iroso sconcerto del principe Giacomo, erede principale delle fortune di casa Uzeda, al vedere il proprio figlio silenzioso, serio e amico di liberali:

> Né era da dire che quella bestia stesse muto per poca voglia di parlare; giacché, in presenza di estranei, non la finiva più di narrare le sue avventure di viaggio, le grandi cose che aveva viste, le novità di cui in Sicilia non v'era neppure sentore. [...] teneva certi discorsi stupefacenti in bocca sua, sull'ordinamento delle guardie di città, sulla manutenzione dei giardini, intorno ai sistemi d'inaffiamento delle vie o d'illuminazione dei teatri. Perché diamine s'occupava di quelle cose? Per far sapere ch'era stato fuori via?... Ma nossignore; non solo teneva discorsi diversi dagli usati, mutava anche sistema di vita. [...] si vedeva in compagnia di gente che prima soleva evitare come la peste: parrucconi, politicanti del Gabinetto di lettura, sorci di farmacie, persone occupanti cariche pubbliche, tutto il codazzo del deputato.

Ogni pagina de *I Viceré* ci offre esempi di questo tipo. Vale la pena di notare che, nel sistema dei personaggi del romanzo, De Roberto costruisce qualcosa di simile a una gerarchia di attendibilità, che s'intreccia con la diversa complessità psicologica dei personaggi. Il lettore non può condividere il punto di vista di nessuno, ma la sua distanza critica dal personaggio va diminuendo in misura all'incirca direttamente proporzionale alla ricchezza dell'interiorità del personaggio stesso (più esattamente: della rappresentazione che ce ne viene data). Questo significa che non solo le voci narranti, ma anche le fecalizzazioni possono essere più o meno credibili. Sul piano teorico, in altre parole, dove c'è focalizzazione interna non abbiamo un narratore inattendibile, ma certo possiamo avere un narratore che si attiene al punto di vista di un personaggio inattendibile. Il che equivale a dire che bisognerebbe probabilmente coniare anche una coppia oppositiva *punto di vista attendibile / punto di vista inattendibile* accanto alla classica distinzione di Booth *narratore attendibile / narratore inattendibile*. Nell'uno e nell'altro caso, però, sia ben chiaro, l'autore implicito resta per definizione attendibile; più esattamente, è l'autore implicito a costituire la misura di attendibilità rispetto a cui si misura ogni possibile inattendibilità.

Pirandello e il dialogo interiore

Passano gli anni, anzi i decenni, ma uno scrittore come Luigi Pirandello (1867-1936) continua a creare curiosi imbarazzi alla critica. Da un lato infatti egli ha acquisito un'inamovibile posizione di classico all'interno del canone dei grandi autori del Novecento. Ma d'altra parte molti studiosi restano tenacemente abbarbicati all'antico luogo comune secondo cui Pirandello «scrive male». Non pretendiamo certo di risolvere qui il problema; ma pure pensiamo che l'atteggiamento nei confronti del punto di vista costituisca un ottimo metro per misurare, se non proprio la bellezza di un testo, certo la sua modernità.

In prima approssimazione, è possibile riscontrare una notevole convergenza tra la filosofia pirandelliana e le sue scelte tecniche. Il suo relativismo radicale è infatti in rapporto diretto con la crisi dello scientismo positivista: se la poetica verista si appoggiava a un oggettivismo assoluto, che prendeva corpo nello sforzo di trasformare il testo in un «oggetto», cioè in un evento (quasi-)reale, Pirandello, che pure sul piano letterario ha molti debiti verso il verismo, è invece fautore di un soggettivismo quasi altrettanto assoluto. Conseguentemente, i suoi testi si guardano bene dal cancellare «la mano dell'autore», ma, tutt'al contrario, esibiscono ad ogni istante la presenza di qualcuno che li costruisce, anzi proprio che «li dice»: dal momento che il lettore ha sistematicamente la sensazione che ci sia qualcuno che parla, perché la voce narrante adotta parole, modi sintattici e toni caratteristici del parlato. Volendo insistere nella simmetria, si potrebbe dire che il verismo tende ad imporre al lettore la verità dell'evento raccontato, nascondendo la voce del narratore; laddove Pirandello, muovendo dalla convinzione che gli eventi sono così come sembrano a ciascuno, vuole piuttosto imporre proprio la verità soggettiva del narratore, cioè l'indiscutibile realtà del suo essere lì a raccontare. La presenza del narratore, la sua soggettività costantemente riaffermata e confermata è la verità prima che Pirandello si ritiene in grado di raccontare e, di più, di garantire. A quel punto, c'importa poco che il narratore sia attendibile o meno: ciò che conta è proprio la privata sofferenza che lo spinge a prendere la parola, una sofferenza che nessun lettore può mettere in discussione. Accade così che, anche quando racconta in terza persona, Pirandello metta in campo delle voci narranti che, se non sono proprio narratori personaggi, comunque sono molto ben percepibili, magari anche perché si rivolgono direttamente al lettore. Ed è altrettanto significativo che lo stesso teatro di Pirandello sia in larga misura imperniato sulla presenza di una soggettività forte, il famoso «personaggio ragionatore», che sulla scena racconta, spiega e analizza i casi di cui egli stesso è protagonista. Esagerando un po' (ma neanche tanto): invece che teatralizzare il racconto, come facevano i veristi (e James!) Pirandello narrativizza il dramma, rendendolo «cerebrale» e «filosofico».

Non a caso, lo scrittore agrigentino usa spesso una forma che, esclusa a priori dai veristi, era stata già messa in discussione da James, e sarebbe stata duramente criticata dai critici suoi seguaci: la narrazione in prima persona. L'obiezione principale che viene mossa al racconto in prima persona è che si tratta di un procedimento rigido, che obbliga il narratore a raccontare solo i fatti che può verosimilmente avere visto o sentito dire o pensato. Laddove la «prospettiva ristretta» permette al narratore di sfruttare l'effetto-reale connesso alla percezione limitata (e dunque verosimile) degli eventi, ma insieme di non confinarsi al sapere (e al linguaggio) della voce narrante: egli può infatti abbandonare la focalizzazione interna ogniqualvolta sia necessario. Il narratore in prima persona sarebbe cioè bloccato sia nel linguaggio sia nel movimento della focalizzazione: se parla come non può o, soprattutto, dice cose che non può sapere, produce incoerenze evidenti. Ma proprio alcune opere di Pirandello ci mostrano invece come la narrazione in prima persona possa a sua volta maneggiare con parecchia libertà il meccanismo della focalizzazione.

Il romanzo *Il fu Mattia Pascal* (1904) ha come narratore il protagonista, Mattia Pascal. Nel passo seguente Mattia parla del suo amministratore, Malagna, brutto e ladro, certo,

ma anche lui con i suoi problemi, che lo rendono, se non patetico, certo pirandellianamente umoristico:

> Seguitò tuttavia a rubare, è vero. Ma io so che desiderava dalla moglie un certo compenso alle afflizioni senza fine che gli procurava; desiderava cioè che ella un bel giorno si fosse risoluta a mettergli al mondo un figliuolo. Ecco! Il furto allora avrebbe avuto uno scopo, una scusa. Che non si fa per il bene dei figliuoli? La moglie però deperiva di giorno in giorno, e Malagna non osava neppure di esprimerle questo suo ardentissi-mo desiderio. Forse ella era anche sterile, di natura. Bisognava avere tanti riguardi per quel suo male. Che se poi fosse morta di parto, Dio liberi?... E poi c'era anche il rischio che non portasse a compimento il figliuolo. Così si rassegnava.

Nella prima parte di questo passo il punto di vista è chiaramente quello del narratore. È certo lui che pensa «Malagna non osava neppure di esprimerle questo suo ardentissimo desiderio». Ma chi avanza l'ipotesi che Guendalina sia sterile? Non è chiaro: potrebbe averlo pensato Mattia, ma potrebbe anche averlo detto Malagna, a Mattia stesso o a qualcun altro, naturalmente evitando accuratamente di farsi sentire dalla moglie. Nulla del resto esclude che la sterilità della moglie di Malagna sia anche un'ipotesi che circola nei pettegolezzi della gente del paese. Forse però la focalizzazione dominante è su Malagna, che certo entra in gioco nella frase «Bisognava avere tanti riguardi per quel suo male»: un discorso indiretto libero presumibilmente piuttosto mimetico. Il discorso indiretto libero prosegue poi, accentuando l'imitazione del discorso di Malagna, fino a una ben percepibile transizione dall'indiretto libero al discorso diretto, immesso nel discorso del narratore (si badi bene: chi parla è sempre Mattia): «Che se poi fosse morta di parto, Dio liberi?...». A ben guardare anche il capoverso precedente aveva probabilmente effettuato un analogo cambio di focalizzazione (da Mattia a Malagna: ma solo adesso il lettore può sospettarlo fondatamente) nel momento in cui aveva assunto i modi del parlato: «Che non si fa per il bene dei figliuoli?».

Secondo una modalità frequentissima in Pirandello, la discesa per gradi verso il punto di vista e poi addirittura verso la voce del personaggio viene seguita da una simmetrica risalita: «E poi c'era anche il rischio che non portasse a compimento il figliuolo» è di nuovo un indiretto libero moderatamente mimetico, che in fondo non esclude neanche del tutto un ritorno alla focalizzazione sul narratore. Con la constatazione «Così si rassegnava» siamo con ogni evidenza tornati in un contesto di resoconto narrativo dall'esterno.

Lo stile della narrazione pirandelliana è in sostanza caratterizzato da un continuo slittamento una sull'altra sia delle focalizzazioni sia delle voci. Siamo davvero alle prese con un dialogismo molto marcato, che diventa particolarmente scoperto laddove il discorso del narratore si mescola in modo visibile alle voci esterne, diventando quasi un *collage* di frammenti di voci altrui. Si prenda per esempio questo passo della novella *Neil albergo e morto un tale (1917):*

> Chi l'ha veduto? E sbarcato dal piroscafo di Genova. Forse la notte scorsa non ha dormito... Forse ha sofferto per mare... Viene dall'America... Se ha sofferto per mare, traversando l'Oceano, chi sa quante notti avrà passato insonni... Vorrà rifarsi, dormendo un giorno intero. Possibile? in mezzo a tanto frastuono... È già il tocco...

Qui Pirandello riproduce frammenti dei discorsi che la gente tiene davanti alla camera del 'tale', stupita perché non ha ancora ritirato le scarpe lucidate, che restano davanti alla sua porta anche se ormai è ora di pranzo. Ma ancora più interessante è il fatto che Pirandello costruisca sistematicamente anche il discorso interno dei propri personaggi come un affollarsi di voci. Nella sua narrativa la rappresentazione dei pensieri è una specie di *dialogo interiore.* E molto probabile che il modello di questa tecnica sia da ricercarsi nelle opere del grande romanziere russo Fëdor Dostoevskij (1821-1881), dove, come mostra genialmente Bachtin nel già citato *Dostoevskij,* «Dappertutto vi è *intersezione, consonanza o intermittenza tra le repliche del dialogo esteriore e le repliche del dialogo interiore dei personaggi»* [il corsivo è nel testo]. Ma a ben guardare, questo tipo di trattamento della voce e del punto di vista è un altro modo per teatralizzare il discorso narrativo. Il dialogo interiore configura infatti all'interno della coscienza del personaggio una specie di teatrino mentale, che ha l'effetto di incrinare l'identità e l'unità psicologica dell'individuo. Il narratore-personaggio di Pirandello è una voce in cui voci e punti di vista altrui si sovrappongono incessantemente. In prima approssimazione, siamo di fronte a una rappresentazione anti-realistica: ma vale la pena di ricordare che secondo Bachtin il senso profondo del realismo romanzesco sta proprio in questo tipo di dialogismo.

Che cosa si vede «con gli occhi chiusi»

Fra le molte risorse della manipolazione del punto di vista ce n'è una su cui Booth ha richiamato l'attenzione con particolare energia: «Molte storie esigono la confusione del lettore, e il modo più efficace per assicurarla è quello di servirsi di un osservatore confuso» (in *Retorica della narrativa).* Il confine fra prospettiva ristretta e sguardo confuso è assai sfumato, e sarebbe molto interessante analizzare i casi-limite, i testi cioè in cui vengono presentate addirittura situazioni di privazione (relativa, s'intende) delle capacità percettive. Per esempio nel racconto di Joyce *Polvere* (in *Gente di Dublino)* troviamo una sequenza condotta dal punto di vista di un personaggio bendato.

Un romanzo come *Con gli occhi chiusi* (1919) di Federigo Tozzi (1883-1920) pone l'accento fin dal titolo su una limitazione percettiva, e davvero è una delle opere del nostro Novecento che più scopertamente gioca molte sue carte proprio su una prospettiva, più che ristretta, confusa. Tozzi è uno scrittore senza dubbio molto interessante, che è stato a lungo quasi completamente ignorato, e che ora viene giustamente recuperato: magari anche, come spesso capita, con qualche eccesso di rivalutazione. La controversa fortuna di Tozzi dipende in buona misura dal fatto che i suoi testi sono, per così dire, piuttosto inospitali nei confronti del lettore, al quale non concedono nessuna facile lusinga: né il piacere dell'intreccio, né la catarsi dell'immedesimazione, né alcuna forma di consolazione. D'altro canto, la forza della narrativa di Tozzi sta nella sua quasi prodigiosa capacità di cogliere i moti più profondi della psiche, di rappresentare, com'ebbe a scrivere il grande critico Giacomo Debenedetti (1901 -1967), «le amebe della vita interiore», cioè «ciò che si vede dentro, dietro gli occhi chiusi» (in *II romanzo del Novecento, 1971).*

Oggi sappiamo che le straordinarie intuizioni psicologiche di Tozzi erano anche

frutto di una buona cultura psicologica, nella quale un posto di assoluto rilievo spetta alle opere del filosofo americano William James (1842-1910), maestro del pragmatismo e fratello, guarda caso, proprio di Henry James. Nell'opera di Tozzi il problema del vedere (e dunque del non-vedere o comunque del non-vedere-bene) è un'ossessione ricorrente; ma in *Con gli occhi chiusi* questo suo, come lo definiva Debenedetti, «mito centrale» diventa esplicitamente l'asse intorno a cui è organizzata la rappresentazione. Il romanzo racconta la storia di Pietro Rosi, e del suo contrastato amore per Ghìsola, nipote di due lavoranti del padre Domenico, un piccolo proprietario della campagna senese. Pietro vorrebbe addirittura sposare Ghìsola: solo lui *non vede* che la ragazza ha una vita sessuale a dir poco spregiudicata. Comincerà a capire solo quando, avvertito da una lettera anonima, troverà la ragazza in un bordello. Ma bisogna arrivare alle ultime quattro righe del libro perché Pietro si renda conto che Ghìsola è incinta di parecchi mesi:

> Allora egli, voltandosi a lei con uno sguardo pieno di pietà e di affetto, vide il suo ventre.
>
> Quando si riebbe dalla vertigine violenta che l'aveva abbattuto ai piedi di Ghìsola, egli non l'amava più.

È un finale scioccante e fulmineo, sul quale significativamente l'autore restò a lungo incerto. Le caratteristiche di questo finale possono permetterci di capire alcune cose. Siamo di fronte a una specie di epifania dell'ovvio: Pietro vive come una rivelazione l'«apparizione» di ciò che da molto tempo era sotto i suoi occhi. Certo, si potrebbe dare un'interpretazione naturalistica della storia, secondo la chiave antichissima dell'amante che non vuole proprio accorgersi di essere cornuto. Ma tutto il libro è costruito per farci vedere dall'interno una condizione di inettitudine morbosa, dove «gli occhi chiusi» sono un modo di negare la realtà tutta. Oppresso da un padre autoritario e violento, Pietro è bloccato in tutto: goffo, abulico, inibito, incapace di comunicare, portato a perdersi nelle proprie confuse fantasticherie, persino incapace di elaborare idee chiare, passivo e insieme portato a improvvise, inspiegabili violenze. il Con lui la numerosa famiglia romanzesca degl'inetti fa un altro passo verso la degenerazione, toccando i confini della malattia mentale. Il lettore non può in alcun modo immedesimarsi con un simile protagonista. Però Tozzi adotta in modo larghissimo la focalizzazione interna, orientandola qualche volta anche sui personaggi minori, in molte occasioni su Ghìsola e su Domenico, ma soprattutto su Pietro. Ecco per esempio come vengono rappresentate le sue reazioni a una critica rivolta dal padre a Ghìsola:

> Come la incolpava? Qualcuno gli aveva fatto bevere cose non vere! Ecco perché l'aveva rimandata a Radda! Ma egli n'ebbe invece simpatia; contro l'ingiustizia con la quale la dileggiavano; e desiderò di rivederla. Ma perché tutti lo guardavano con malizia, ridendo e divertendocisi? E perché suo padre era così convinto di quel che aveva detto? Rimase con i diti appuntellati sul tavolo, afflitto.

L'adozione del punto di vista interno è in questo capoverso abbastanza costante, e trova espressione anche nell'uso del discorso indiretto libero, in una forma che pare molto mimetica sul piano sintattico (l'affollarsi di frasi interrogative e esclamative) e un po' meno mimetica nel lessico. È necessario insistere sulla morbosità del non vedere di Pietro, che Tozzi abilmente mette in scena assegnando alla focalizzazione interna non

solo una limitazione percettiva, ma anche una vera e propria forza deformante.

Con gli occhi chiusi inibisce ogni forma di immedesimazione, di empatia con il protagonista: ma teatralizzando i moti più profondi della psiche la focalizzazione interna obbliga il lettore a un'esperienza inquietante. La critica si è spesso chiesta in che modo Tozzi sia arrivato a scandagliare l'inconscio, alle «amebe della vita interiore», attraverso una tecnica narrativa che sembrerebbe ancora molto (alcuni dicono: «troppo») legata al modello naturalistico. Forse l'adozione del punto di vista interno, cioè di una regressione al tempo stessa percettiva e concettuale, è la tecnica che meglio spiega come dal verismo sia potuto nascere uno scrittore come Tozzi. Ma sarebbe un grave errore dire che Tozzi è uno scrittore non del tutto novecentesco perché ancora un po' verista: tutt'al contrario, egli riesce a essere molto moderno proprio perché ha ripreso alcuni elementi di una tecnica già verista, e d'indiscutibile modernità.

La fatica di crescere e la fatica di capire

Si sarà notato che il nostro percorso ha trascurato un poco il narratore in prima persona (più esattamente: il narratore interno protagonista). Non è stato un caso né una dimenticanza: da un punto di vista didattico, il narratore in prima persona ci serviva meno. Sbaglierebbe però chi pensasse che questo è avvenuto perché nel narratore in prima persona il punto di vista (meglio: il punto di vista dominante) e la voce coincidono. In realtà anche il narratore interno protagonista, quando racconta il proprio passato, oscilla per lo meno fra due punti di vista principali: quello del presente in cui scrive e quello del passato in cui avvenivano i fatti che ora sta raccontando. Raccontando le proprie vicende, il narratore è, a rigore, due persone diverse: una che racconta e una che agisce. E lo statuto stesso del racconto a esigerlo. I casi di racconto in cronaca diretta sono infatti rarissimi. Anzi, l'unica forma di racconto in presa diretta con una significativa patente di nobiltà letteraria, il monologo interiore, conferma clamorosamente quanto abbiamo appena detto: infatti il monologo interiore è un caso particolare di pensiero diretto libero, in cui il narratore si cala nel flusso dei pensieri del personaggio, come se questi potessero essere ripresi senza alcuna mediazione narrativa. In pratica, una specie di *candid camera* del cervello, in cui la famosa «mano dell'autore» ver-ghiana sparisce per il semplice fatto che nel testo c'è solo il discorso diretto: pensiero, sì, non dialogo, ma sul piano delle istanze della narrazione è quasi lo stesso. Come dire: De Roberto e Joyce fanno quasi la stessa cosa.

Di solito però il narratore protagonista dà luogo a quella situazione che la terminologia tecnica definisce scarto fra *io narrante* e *io narrato*, cioè appunto fra la voce che narra, nel momento in cui narra, e lo stesso io narrante, ma in quanto protagonista dei fatti narrati. Questo scarto è un'esemplare dimostrazione della differenza fra voce e punto di vista: parla sempre una stessa persona, ma oscillando fra il punto di vista dell'«adesso» e il punto di vista dell'«allora». La differenza fra voce e punto di vista non è però così netta come nei testi dove il narratore esterno adotta il punto di vista di qualcuno che partecipa alla storia. D'altra parte la narrativa moderna, se usa spesso la focalizzazione interna.su un personaggio che capisce poco, allo stesso modo mette molte volte in scena narratori interni protagonisti che adottano il punto di vista di

qualcuno che ne capisce meno di loro: solo che il qualcuno che non capisce è in que-sti casi il narratore stesso, ma al tempo in cui si [1] *j.* / svolgevano i fatti narrati. Leggiamo per esempio questo suggestivo passo di un grande romanzo del nostro Novecento, *L isola di Arturo* (1957) di Elsa Morante (1912-1985):

> Ma il fatto più strano, che ancora non ho detto, è questo: che in presenza di lei, io avevo paura! Dico *paura*, perché allora non avrei saputo definire con altra parola più vera il mio turbamento. Sebbene avessi letto libri e romanzi, anche d'amore, in realtà ero rimasto un ragazzino semibarbaro; e forse, anche, il mio cuore approfittava, a mia insaputa, della mia immaturità e ignoranza, per difendermi contro la verità? Se ripercorro col pensiero, adesso, fin dal principio, tutta la mia storia con N., imparo che il cuore, nelle sue gare contro la coscienza, è estroso, avveduto e fantastico quanto un maestro costumista. Per creare le sue maschere, gli basta magari una trovata da niente; a volte, per travestire le cose, sostituisce semplicemente una !\r i) parola con un'altra... E la coscienza si aggira in questo /, gioco bizzarro come uno straniero a un ballo masche- i / M rato, tra i fumi del vino.

Arturo Gerace, a distanza di tempo (non sappiamo esattamente quanto) racconta il periodo decisivo della sua adolescenza, fra i quattordici e i sedici anni. La Morante, che a sua volta ha vestito una maschera (lei avrebbe detto un «alibi»), quella appunto di Arturo, non potrebbe essere più esplicita: l'io narrato non ha nemmeno la parola giusta per definire ciò che prova, e dice «*paura»,* mentre l'io narrante sa benissimo che quell'emozione faceva naturalmente parte del turbamento d'amore. Citando il bellissimo libro della Morante stiamo toccando uno dei grandi generi della letteratura moderna: il romanzo di formazione, in cui viene rappresentata per l'appunto la fase decisiva della maturazione di un giovane, che cresce abbandonando l'infanzia, e scoprendo con sofferenza e fatica la verità del mondo e, soprattutto, la propria identità.

Almeno nella sua ricca rinascita novecentesca, il romanzo di formazione ha adottato sistematicamente proprio le due tecniche più adatte a sottolineare il non-sapere del giovane protagonista, e dunque la sua difficoltà a capire, che fa tutt'uno con la fatica di crescere: il narratore interno protagonista e il narratore esterno con focalizzazione interna. Vediamo ora di nuovo quest'ultimo procedimento, leggendo un passo di un altro classico del romanzo di formazione novecentesco, *Agostino* (1943) di Alberto Moravia (1907-1990). Durante una vacanza estiva in Versilia, Agostino, figlio tredicenne di una vedova giovane e bella, esce bruscamente dall'infanzia, accorgendosi con dolorosa sorpresa, ma anche con torbida attrazione, che la mamma è «una donna» (parola ch'egli rimastica nei propri pensieri come se fosse un insulto), cioè non un essere etereo e angelico, ma una femmina con una sessualità.

> Udì così la madre entrare nella stanza accanto, e poi camminare con i tacchi sonori sulle mattonelle del pavimento. Ella andava e veniva, apriva e chiudeva cassetti, smuoveva seggiole, toccava oggetti. "Ora si corica," egli pensò ad un tratto riscotendosi dal torpore che l'aveva pian piano investito, "e allora non potrò più avvertirla che voglio andarmene sulla spiaggia". Spaventato, si levò dal letto e uscì dalla stanza. La sua camera dava sopra il ballatoio, di fronte alla scala; la porta della madre era attigua alla sua. Egli si avvicinò, ma trovandola socchiusa, invece di bussare come sempre faceva, forse guidato inconsapevolmente da quel suo nuovo desiderio di sorprendere l'intimità materna, sospinse dolcemente il battente aprendolo a metà. La camera della madre, molto più grande della sua, aveva il letto accanto alla porta; e, proprio di fronte alla porta, un cassettone sormontato da un largo specchio. La prima cosa che vide fu la madre ritta in piedi davanti a questo cassettone.

> Ella non era nuda come aveva quasi presentito e sperato affacciandosi, bensì in parte spogliata e in atto di togliersi davanti allo specchio la collana e gli orecchini. [...] Tutto il corpo grande e splendido sembrava, sotto gli occhi trasognati di Agostino, vacillare e palpitare nella penombra della camera e, come per una lievitazione della nudità, ora slargarsi smisuratamente riassorbendo nella rotondità fenduta e dilatata dei fianchi così le gambe come il torso e la testa ora invece ingigantirsi affusolandosi e stirandosi verso l'alto, toccando con un'estremità il pavimento e con l'altra il soffitto. Ma nello specchio, in un'ombra misteriosa di pittura annerita, il viso pallido e lontano pareva guardarlo con occhi lusinghieri e la bocca sorridergli tentante.

È un passo esemplare per quanto riguarda il trattamento del punto di vista. La prospettiva interna su Agostino è infatti piuttosto rigorosa, e disegna una progressione molto netta nelle informazioni che il narratore lascia arrivare al lettore. All'inizio infatti la focalizzazione esclude le percezioni visive, e si limita a quelle uditive. Poi, sottolineato da un brevissimo resoconto narrativo («si levò dal letto e uscì dalla stanza»), il movimento del protagonista prepara l'apertura alle percezioni visive: ma con un'evidente limitazione della prospettiva, che lascia trapelare esclusivamente quello che appare agli occhi di Agostino, come in una «soggettiva» cinematografica. In una terza fase il narratore apre ulteriormente il flusso delle informazioni, e (a partire da «come aveva quasi presentito e sperato») sfrutta le risorse offerte dalla propria onniscienza, entrando nei pensieri e nelle fantasie di Agostino: ma anche, si faccia attenzione, mantenendo rigorosamente la focalizzazione interna. È una sequenza che fa capire molto bene perché i narratori moderni abbiano fatto un uso tanto largo della focalizzazione interna: essa infatti permette la «drammatizzazione», cioè l'apparente presa diretta sull'esperienza del personaggio, colta nel suo divenire; ma d'altra parte consente al narratore esterno di continuare a fare uso dell'onniscienza, alla quale rinuncia solo apparentemente. Inoltre lo scrittore, fatto non meno importante, può sempre impiegare senza limitazioni tutte le proprie risorse linguistiche: cosa che evidentemente non avrebbe potuto permettersi se avesse scelto di usare Agostino come narratore e non soltanto come «centro di coscienza», cioè come voce oltre che come punto di vista.

Uno dei motivi dell'efficacia del punto di vista interno sta comunque nel fatto ch'esso permette al lettore di partecipare all'esperienza e alla ricerca della verità compiuta dal protagonista. Evitando ogni spiegazione, che sarebbe evidentemente a posteriori, la focalizzazione interna calibra il passaggio delle informazioni in modo tale da restituire al lettore la *temporalità dell'esperienza*, consentendogli di restare accanto a un protagonista che cambia proprio mentre il cambiamento è in corso. Strategicamente, questo meccanismo intreccia dubbio conoscitivo e incertezza emotiva, così da dare rilievo e intensità alla problematica verità che il protagonista va cercando: una verità che, nel romanzo di formazione, è l'identità stessa del protagonista. Più esattamente, è la sua identità adulta, che appare tanto più necessaria in quanto incerta, difficile se non impossibile da trovare, come sottolineato dalle ultime righe di *Agostino:* «Come un uomo, non potè fare a meno di pensare prima di addormentarsi. Ma non era un uomo; e molto tempo infelice sarebbe passato prima che lo fosse».

Il bambino, il marziano, lo stupido e altri animali

Al termine di questo nostro percorso, possiamo avanzare la seguente tesi, forse un po' brutalmente semplificatoria, ma non troppo lontana dalla realtà: di principio il punto di vista serve a *far vedere* qualcosa al lettore; tuttavia la narrativa moderna ha costruito una parte molto consistente della propria storia impegnandosi energicamente a trasformare il punto di vista in uno strumento per *non far vedere.* A partire dall'ultimo quarto del XIX secolo, si potrebbe quasi parlare piuttosto di *punto-di-non-vista.* Naturalmente sto scherzando. Tornando a essere seri, la narrativa moderna ha straordinariamente affinato risorse espressive fondate sulla possibilità di far lavorare la mente del lettore. Per capire un testo il lettore deve infatti sviluppare ipotesi sufficientemente corrette sul punto di vista generale del testo, cioè sull'autore implicito. Ma l'autore reale della narrativa moderna fa di tutto per dissimulare e frammentare il punto di vista del proprio «alter ego» testuale, disseminandolo ambiguamente nel mare in tempesta delle fecalizzazioni. Solo che il suo scopo non è certo quello di lasciare il lettore in stato confusionale: egli chiede invece al lettore un maggiore impegno mentale per ricollocare in modo corretto la voce (le voci) e i punti di vista; in cambio gli offre un testo capace di produrre una grande complessità di senso. Nella dinamica del gioco testuale, l'autore, per così dire, alza la posta: il lettore può anche decidere di lasciare, ma, se decide di rispondere rialzando adeguatamente la propria puntata, 'vincerà' un'esperienza di grande intensità. Farà cioè fatica, ma finirà per divertirsi molto.

Perché poi, non dimentichiamolo, il lettore di letteratura deve anche (soprattutto?) divertirsi. Del resto l'oscillare del punto di vista, e il conseguente gioco delle parti fra voce, punto di vista e autore implicito, cioè in ultima analisi, fra autore e lettore, proprio per le ragioni che abbiamo visto funziona anche magnificamente in direzione comica: anzi forse, buttiamola lì, è il meccanismo principe della comicità moderna. Prendiamo per esempio un passo di *Libera nos a Malo* (1963) di Luigi Meneghello (n. 1922), uno dei libri più belli della letteratura italiana del Novecento. Meneghello rievoca la propria infanzia a Malo, un paese dell'alto vicentino:

> Qui in paese quando ero bambino c'era un Dio che abitava in chiesa, negli spazi immensi sopra l'altar maggiore dove si vedeva infatti sospeso in alto un suo fiero ritratto tra i raggi di legno dorato. Era vecchio ma molto in gamba (certo meno vecchio di San Giuseppe) e severissimo; era incredibilmente perspicace e per questo lo chiamavano onnisciente, e infatti sapeva tutto e, peggio, vedeva tutto. Era anche onnipotente, ma non in modo assoluto: se no sarebbe andato in giro con un paio di forbici a tagliare il ciccio a tutti i bambini che facevano le brutte cose. I piccoli adopratori del ciccio erano suoi mortali nemici, e potendo li avrebbe puniti senz'altro così, ma grazie a Dio non poteva.

E chiaro che la comicità e l'intensità poetica di un passo come questo dipendono in larga misura dal continuo scivolare della voce narrante verso il punto di vista del bambino che era. Il punto di vista dello scrittore adulto è ridotto ai minimi termini, ma pure resta molto ben percepibile (a cominciare dal perentorio avverbio di luogo dell'attacco: «Qui»). Il lettore sa benissimo che l'io narrante la sa molto più lunga dell'io narrato, ma si diverte, fatemelo dire,, come un bambino, lasciandosi trascinare dentro il punto di vista infantile, palesemente assurdo, inattendibile, e tuttavia clamorosamente vero se si immagina di arretrare fino all'epoca dei fatti. Lo straniamento che ne deriva fa

ridere, ma allo stesso tempo costituisce una specie di rivelazione, che ci apre uno spazio conoscitivo insospettato; o meglio: dimenticato.

In un'ipotetica storia della narrativa moderna tutta orientata sulla focalizzazione interna, il capitolo sul punto di vista infantile sarebbe un capitolo fondamentale. Lo si dovrebbe con ogni probabilità far cominciare, per un'ennesima volta, da un romanzo di Henry James, *Ciò che sapeva Maisie (What Maisie knew*, 1897), dove una bambina di dieci anni osserva, capendo poco, le vite dei suoi genitori separati e risposati. Ma anche in ambito italiano c'è solo l'imbarazzo della scelta. Se *II sentiero dei nidi di ragno* (1947) di Italo Calvino (1923-1986) è una citazione scontata, non tutti conoscono il bellissimo racconto di Anna Maria Ortese (1914-1998) *Unpaio d'occhiali* (in *II mare non bagna Napoli*, 1953). Esemplarmente, l'Ortese ottiene un effetto di straniamento, ai limiti del racconto fantastico, proprio portando fino alle estreme conseguenze la fedeltà (teoricamente «realistica») al punto di vista percettivo: fatto sta che gli occhi attraverso cui viene vista la poverissima realtà dei *bassi* napoletani sono quelli di Eugenia, che, oltre a essere una bambina, è mostruosamente miope, anzi, per dirla con i suoi parenti e vicini di casa, «è quasi cecata». Oppure ancora potremmo ricordare un bel raccomodi Primo Levi(1919-1987), *Titanio* (in *II sistema periodico*, 1975), che ottiene effetti di delicata poesia rappresentando con gli occhi di una bambina, Maria, un evento banale come l'imbiancatura delle pareti di una stanza.

L'esplorazione del punto di vista infantile offre insomma agli scrittori due possibilità straordinarie, e spesso convergenti: la comicità e il lirismo. Continuando a delineare il disegno di questa nostra ipotetica *Storia della letteratura moderna dal punto di vista del punto di vista*, bisognerebbe cercare di realizzare un censimento degl'innumerevoli punti di vista «altri», straniati e alieni impiegati dagli scrittori. Il filone comico della focalizzazione assurda ha provato addirittura a scrivere narrazioni condotte dal punto di vista (e qualche volta persino dalla voce) di animali. Per esempio lo scrittore statunitense O. Henry (pseudonimo di William Sidney Porter, 1862-1910) si è lanciato nella redazione delle divertenti e improbabili *Memorie di un cane giallo (Memoirs of a Yellow Dog*, 1906). O, per restare nell'ambito della letteratura cosiddetta di genere, la fantascienza ha esplorato in modo sistematico le possibilità espressive e conoscitive legate all'uso di un punto di vista letteralmente «alieno», cioè marziano o comunque appartenente a esseri intelligenti ma non umani. Giustamente celebre in questo senso è un folgorante racconto breve di Fredric Brown (1906-1972), *Sentinella* {*Sentry,* 1954). Rileggiamone il finale:

> Stava all'erta, il fucile pronto. Lontano cinquantamila anni-luce dalla patria, a combattere su un mondo straniero e a chiedersi se ce l'avrebbe mai fatta a riportare a casa la pelle.
>
> E allora vide uno di loro strisciare verso di lui. Prese la mira e fece fuoco. Il nemico emise quel verso strano, agghiacciante, che tutti loro facevano, poi non si mosse più.
>
> Il verso e la vista del cadavere lo fecero rabbrividire. Molti col passare del tempo, s'erano abituati, non ci facevano più caso; ma lui no. Erano creature troppo schifose, con solo due braccia e due gambe, quella pelle d'un bianco nauseante, e senza squame.

Poche perorazioni della tolleranza e del rispetto del diverso potrebbero riuscire altrettanto efficaci di questa sconvolgente fecalizzazione interna su un alieno. Ma, per

tornare alla narrativa italiana, *Le cosmicomiche* (1965) di Calvino sono rese possibili proprio da una fecalizzazione impossibile, quella su un narratore interno, dall'impronunciabile nome di Qfwfq, che sarebbe stato testimone oculare degli eventi decisivi dell'evoluzione dell'universo, dal *Big bang* all'estinzione dei dinosauri. In questo modo Calvino ha di fatto trasformato la «prospettiva ristretta» in una prospettiva inconcepibilmente allargata, attribuendo al punto di vista interno risorse conoscitive che vanno molto al di là di quelle tradizionalmente concesse al narratore supposto onnisciente. Qfwfq fa sempre riferimento a ipotesi scientifiche sui fatti che narra, ma si guarda bene dall'integrarle in una teoria generale organica: il lettore resta così sempre spiazzato, e dunque costretto a quel lavoro di decodifica e di ricollocazione a cui si accennava all'inizio del paragrafo.

Potremmo continuare a discutere a lungo dei paradossi della focalizzazione, e dei divertenti imbarazzi che spesso crea ai critici. Per esempio i racconti brevi di *Woobinda* (1996) di Aldo Nove (n. 1967), uno degli scrittori più interessanti della generazione dei cosiddetti «cannibali», sono tutti narrati da narratori interni non alieni ma alienati, soli, ignoranti, spesso stupidi, schiavi della televisione e dei valori consumistici, preda di istinti violenti immotivati («Ho ammazzato i miei genitori perché usavano un bagnoschiuma assurdo, Pure & Vegetai» suona il memorabile attacco del primo racconto) e di lancinanti tenerezze, altrettanto assurde e morbose:

> Ho dei quaderni con le ragazze di *Non è la Rai.*
>
> La copertina di quello con Mary è irresistibile.
>
> Ha degli occhi, Mary...
>
> [...]
>
> Mary non è stronza come Ambra.
>
> Mary è molto più dolce.

Di fronte a testi come questo, vari critici hanno fatto evidente confusione fra narratore, punto di vista e autore, arrivando a pensare che Aldo Nove avesse messo in scena non una prospettiva «altra» provocatoriamente limitata, ma addirittura il suo personale punto di vista sul mondo, che naturalmente è tutt'altra cosa: tant'è vero che Nove fa lo scrittore e progetta ritratti di questi suoi supposti sosia. Viene in mente, pur senza voler proporre paragoni improponibili, il caso di Gustave Flaubert (1821-1880), il quale ebbe a dire, provocatoriamente, «La Bovary sono io! », alludendo alla protagonista del suo capolavoro *Madame Bovary (1857).* Così dovettero pensarla anche i giudici che lo processarono per oltraggio alla morale e alla religione, nonché per apologia di adulterio. Quest'ultima accusa si basava sui numerosi passi del romanzo in cui la protagonista vive con entusiastico trasporto il tradimento nei confronti del marito; per esempio: «S'inoltrava in un'era meravigliosa, in cui tutto sarebbe stato tempesta dei sensi, estasi, delirio...»-Il tribunale assolse Flaubert (pur pronunciando una formale riprovazione della scuola realistica)» perché, come fu ben dimostrato dagli avvocati del' lo scrittore, certo... egli non era la Bovary! Gli accusatori avevano confuso l'autore reale con il punto

di vista, usando maldestramente come prova contro Flaubert i numerosi passi del romanzo dove c'era una focalizzazione interna sulla protagonisti Per fortuna oggi sembra non ci sia più bisogno i[l] fare della narratologia applicata per salvare gì' scrittori dal moralismo di accusatori troppo zelanti: ma è meglio non fidarsi troppo. E dunque è bene imparare a distinguere.

Bibliografia

Fonti

La teoria del punto di vista

Data la rilevanza del problema del punto di vista, quasi ogni testo di teoria della narrativa, e persino di teoria della letteratura, vi dedica una sezione più o meno consistente. Qui di seguito cercherò soprattutto di rendere conto delle tappe principali dell'indagine specifica sul punto di vista, segnalando inoltre via via alcuni manuali che, pur non offrendo contributi particolarmente originali al problema, possono tuttavia per vari motivi essere utili. Sempre per comodità espositiva, ho adottato un ordinamento 'geografico' dei testi, data la notevole diversità della nar-ratologia delle varie aree culturali.

Per cominciare, è opportuno fare riferimento a due eccellenti lavori di studiose italiane. Anzitutto, P. Pugliatti, *Lo sguardo nel racconto. Teorie e prassi del punto di vista*, Zanichelli, Bologna 1985, probabilmente il lavoro più ampio e completo sull'argomento scritto nel nostro paese. Ad esso va affiancata la preziosa antologia curata da D. Meneghelli, *Teorie del punto di vista*, La Nuova Italia, Firenze 1998, con un bel saggio introduttivo.

Sempre utile è la lucida rassegna della questione offerta da C. Segre, *Punto di vista e polifonia nell'analisi narratologi-ca,* in *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino 1984; si veda inoltre S. Volpe, *L'occhio del narratore. Problemi del punto di vista*, in «Quaderni del circolo semiologico siciliano», n. 20, 1984.

Fra i manuali, utili anche per l'esemplificazione su autori in lingua italiana, si segnalano soprattutto A. Marchese, *L'officina del racconto*, Mondadori, Milano 1983; F. Brioschi - C. Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, Milano 1984; H. Grosser, *Narrativa*, Principato, Milano 1985.

Per quanto riguarda l'area anglo-americana, i principali interventi teorici di James sono citati nella sezione successiva della bibliografia. Può essere interessante accostare loro in prima istanza un altro importante saggio di un grande romanziere che invece non attribuisce gran peso al punto di vista, E.M. Forster, *Aspetti del romanzo* (1927), Il Saggiatore, Milano 1968, poi Garzanti, 1991, a tratti illuminante pur nella sua 'leggerezza' stilistica e concettuale.

Sulla scia di James si muove invece gran parte della tradizione di lingua inglese, ma soprattutto americana, a cominciare dai classici P. Lubbock, *Il mestiere della narrativa* (1921), Sansoni, Firenze 1984; J.W. Beach, *Tecniche del romanzo novecentesco* (1932), Bompiani, Milano 1948. Non tradotto in italiano è l'importante C. Brooks - R.P. Warren, *Understanding Fiction,* Appleton-Century-Crofts, New York 1943: le pagine più rilevanti sulla questione del *«focus»* narrativo sono state opportunamente tradotte da D. Meneghelli, in *Teorie del punto di vista*, cit. Sempre in *Teorie del punto di vista*, cit. è tradotto integralmente il fondamentale saggio di N. Friedman, *Il punto di vista nella narrativa: evoluzione di un concetto critico (1955).*

Soltanto in tempi recenti l'editoria italiana ha del resto ovviato alla clamorosa assenza del capitale W.C. Booth, *Retorica della narrativa* (1961, 1983^2), La Nuova Italia, Firenze 1996. Ampia e stimolante è la sezione dedicata al punto di vista nel sempre valido manuale di S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film* (1978), Pratiche, Parma 1981. Non va però dimenticato neanche l'ampio capitolo dedicato al nostro argomento dal classico R. Scholes - R. Kellog, *La natura della narrativa* (1966), Il Mulino, Bologna 1970.

Fra i testi recenti, sono utili i lavori di G. Prince, che ha messo a fuoco la figura del narratario in *Narratologia* (1982), Pratiche, Parma 1984, e nel puntuale *Dizionario di narrato-logia* (1987), a cura di A. Andreoli, Sansoni, Firenze 1990.

Da tutt'altre posizioni, un discorso per vari aspetti convergente è quello di R. Barthes, in *L'effetto di reale* (1968), in *Il brusio della lingua. Saggi critici* /V, Einaudi, Torino 1988.

Ma la linea maestra della riflessione sul punto di vista in area francese è quella tracciata da J. Pouillon, *Temps et roman*, Gallimard, Paris 1946, in cui troviamo la tripartizione della «visione» poi ripresa da T. Todorov, *Le categorie del racconto letterario* (1966), in AA.VV., *Lanalisi del racconto*, Bompiani, Milano 1969. A Todorov si riallaccia G. Genette per la sua ormai classica tipologia a tre termini della focalizzazione, in *Figure IH. Discorso del racconto* (1972), Einaudi, Torino 1976; al quale va aggiunto il *Nuovo discorso del racconto* (1983), Einaudi, Torino 1987.

Utile anche se solo descrittivo è ancora R. Bourneuf -R. Ouellet, *L'universo del romanzo* (1972), Einaudi, Torino 1976. In generale la narratologia francese d'impianto semiotico e strutturalistico ha però scarsa simpatia verso la questione del punto di vista: basti pensare che il dizionarietto narratologico *Analisi del racconto* (1972) proposto da P. Hamon, in *Semiologia lessico leggibilità del testo narrativo,* Pratiche, Parma 1977, ignora senz'altro il problema, perché estraneo al suo modello teorico.

Nell'area della Russia e dell'ex Unione Sovietica, alcuni spunti tutti da approfondire sono nell'acutissimo B. To-masevskij, *Teoria della letteratura* (1928), Feltrinelli, Mila no 1978. Ma naturalmente i testi capitali sono quelli di M

Bachtin, soprattutto *Estetica e romanzo* (1975), Einaudi, Torino 1979 e *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1963), Einaudi, Torino 1968.

Quanto alla semiotica di J. Lotman, oltre al fondamentale *La struttura del testo poetico* (1970), Mursia, Milano 1970, la questione del punto di vista in rapporto alla simulazione di realtà viene trattata a fondo nella bella monografia *Il testo e la storia. L'«Evgenij Onegin» di Puskin* (1975), Il Mulino, Bologna 1985. Una trattazione sistematica del concetto di punto di vista è poi presente in uno studio di un altro semiologo della Scuola di Tartu, B. Uspenskij, *A Poetics of Composition* (1970), University of California Press, Berkeley and Los Angeles 1974, tradotto in inglese ma non in italiano.

In area tedesca, restano purtroppo in attesa di traduttori italiani gl'importanti lavori di EK. Stanzel, soprattutto *Theorie des Erzählens*, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen 1979, 1982^2, di cui pure si ha una traduzione inglese, *A Theory of Narrative,* Cambridge University .Press, Cambridge 1984,1988^2. La Meneghelli ha tradotto un altro importante saggio di Stanzel, *Verso una «grammatica della narrativa». Ulteriori riflessioni sulle situazioni narrative nel romanzo*, in *Teorie del punto di vista*, cit. Sempre in questo volume troviamo anche lo stimolante saggio di un altro studioso tedesco, W. Kayser, *Chi racconta il romanzo?* (1958).

Per fortuna è leggibile in italiano almeno un altro testo ormai classico, W. Iser, *Latto della lettura. Una teoria della risposta estetica* (1978), Il Mulino, Bologna 1987.

Scrittori citati

Indico qui di seguito le edizioni da cui sono tratti i passi di narratori citati. Gli autori sono ricordati in ordine 'di apparizione', ma dividendo gli scrittori italiani dagli stranieri.

A. Manzoni, *Ipromessi sposi*, a cura di E. Raimondi e L. Bottoni, Principato, Milano 1987.

G. Verga, *I Malavoglia*, a cura di R. Luperini, Mondadori, Milano 1988; *Mastro-don Gesualdo*, a cura di R. Luperini, Mondadori, Milano 1992 *Jeli il pastore*, in *Vita dei campi*, in *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Mondadori, Milano 1979-

I. Svevo, *Senilità*, a cura di G. Baldi, Principato, Milano 1989.

L. Capuana, *Verga e d'Annunzio*, a cura di M. Pomilio, Cappelli, Bologna 1972.

F. De Roberto, *I Viceré*, Introduzione di M. Lavagetto, Garzanti, Milano 1976, 1983^5.

L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, a cura di G. Turchetta, Principato, Milano 1993; *Nell'albergo è morto un tale*, in *Candelora*, in *Novelle per un anno*, voi. Ili, a cura di M. Costanzo, Mondadori, Milano 1990.

F. Tozzi, *Con gli occhi chiusi*, a cura di G. Nicoletti, Garzanti, Milano 1993, 1995^2.

E. Morante, *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino 1982.

A. Moravia, *Agostino*, Bompiani, Milano 1988.

L. Meneghello, *Libera nos a Malo*, in *Opere*, voi. I, a cura di F. Caputo, Prefazione di C. Segre, Rizzoli, Milano 1993-

I. Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*\ *Le Cosmicomiche*, in *Romanzi e racconti*, a cura di C. Milanini, M. Barenghi, B. Falcetto, Mondadori, Milano 1991-1994.

A. Ortese, *Il mare non bagna Napoli*, Introduzione di G. Cattaneo, Rizzoli, Milano 1972, 1988[2].

P. Levi, *Titanio*, in *II sistema periodico*, Einaudi, Torino 1975.

A. Nove, *Woobinda*, in*Superwoobinda,* Einaudi, Torino 1998.

H. James, C&e ffl&z *sapeva Maisie*, Bompiani, Milano 1981; L* *prefazioni*, a cura di A. Lombardo, Editori Riuniti, Roma 1984; *Taccuini*, a cura di O. Fatica, Theoria, Roma-Napoli 1986; Lrf *lezione dei maestri. Il romanzo francese dell'Ottocento*, a cura di G. Mochi, Einaudi, Torino 1993.

J. Joyce, *Gente di Dublino*, Mondadori, Milano 1988.

E.A. Poe, *Racconti*, a cura di M. Mancuso, Feltrinelli, Milano 1998.

Giinther Grass, *Il tamburo di latta,* trad. di L. Secci, Feltrinelli, Milano 1962, 1974[5]. O. Henry, *Memorie di un cane giallo e altri racconti*, trad. e in-trod. di G. Manganelli, Garzanti, Milano 1970.

F. Brown, *Sentinella*, in *La sentinella e altri racconti di fantascienza,* a cura di R. Alfieri, Morano, Napoli 1990.

G. Flaubert, *Madame Bovary*, trad. di O. Del Buono, Garzanti, Milano 1965, 1976[5].

Percorso critico

Studi particolari su scrittori italiani Ci limiteremo a pochissimi suggerimenti critici relativi agli autori citati. Gli studi sotto elencati sono stati scelti secondo criteri variabili e comunque molto empirici: perché importanti e stimolanti; perché vicini all'argomento qui trattato; perché recenti o funzionali a ulteriori approfondimenti; qualche volta, com'è inevitabile, solo perché vicini alle mie predilezioni e alle mie scelte metodologiche.

Su Manzoni: V. Spinazzola, *Il libro per tutti. Saggio sui «Promessi sposi»,* Editori Riuniti, Roma 1983; M. Vitale, *La lingua di Alessandro Manzoni*, Cisalpino-Goliardica, Milano 1986; M. Barenghi, *Ragionare alla carlona. Studi sui «Promessi sposi»,* Marcos y Marcos, Milano 1993.

Su Verga: V. Spinazzola, *Verismo e positivismo,* Garzanti, Milano 1977, poi Arcipelago, Milano 1993; G. Baldi, *L'artificio della regressione. Tecnica, narrativa e ideologia nel Verga*

verista, Liguori, Napoli 1980; R. Luperini, *Simbolo e costruzione allegorica in Verga,* Il Mulino, Bologna 1989.

Su De Roberto: M. Lavagetto, *Introduzione* a *I Viceré,* cit.; V. Spinazzola, *La provocazione mancata dei «Viceré»,* in *Il romanzo antistorico,* Editori Riuniti, Roma 1990; N. Tedesco, *La norma del negativo. De R. e il realismo analitico* Sel-lerio, Palermo 1981.

Su Pirandello: M. Guglielminetti, *Il soliloquio di Pirandello,* in *Struttura e sintassi del romanzo italiano del Novecento*, Silva, Milano 1965, poi col titolo *II romanzo del Novecento italiano. Strutture e sintassi*, Editori Riuniti, Roma 1986; G. Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato* e *Linteriezione nel dialogo teatrale di Pirandello,* in *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello,* Einaudi, Torino 1983; F. Gioviale, *La poetica narrativa di Pirandello. Tipologia e aspetti del romanzo,* Patron, Bologna 1984.

Su Tozzi: G. Debenedetti, *Tozzi dai ricordi a Tre croci,* in *Il romanzo del Novecento,* Garzanti, Milano 1971 ; L. Baldacci, *Tozzi moderno,* Einaudi, Torino 1993; R Luperini, *Federigo Tozzi: le immagini, le idee, le opere,* Laterza, Roma-Bari 1995.

Sulla Morante: PV. Mengaldo, *Spunti per un'analisi linguistica dei romanzi di Elsa Morante,* in «Studi novecenteschi», XXI, 1994; G. Rosa, *Cattedrali di carta,* Il Saggiatore, Milano 1995; C. Garboli, *Il gioco segreto,* Adelphi, Milano 1995.

Su Moravia: C. Salinari, *I romanzi di Moravia* e *Lultimo Moravia*, in *Preludio e fine del realismo in Italia,* Morano, Napoli s.d. [ma 1967]; G. Guglielmi, *Lindifferenza di Moravia,* in *La prosa italiana del Novecento II,* Einaudi, Torino 1998.

Su Meneghello: AA.VV. *Su / Per Meneghello,* a cura di G. Lepschy, Edizioni di Comunità, Milano 1983; C. Segre, Prefazione a *Opere,* cit.; E. Pellegrini, *Nel paese di Meneghello. Un itinerario critico,* Moretti e Virali, Bergamo 1992.

Sull'Ortese: A. Nozzoli, *Presentazione* a *II mare non bagna Napoli*, La Nuova Italia, Firenze 1979; L. Clerici, *Anna Maria Ortese,* in «Belfagor», XI.VI, luglio 1991.

Su Primo Levi: C. Segre, *I romanzi e le poesie,* in P. Levi, *Opere,* voi. II, Einaudi, Torino 198H, P.V. Mengaldo, *Lingua e scrittura in Levi,* in P. Levi, *Opere*, voi. Ili, Einaudi, Torino 1990, poi in *La tradizione del Novecento,* terza serie, Einaudi, Torino 1991.

Su Calvino: AA.VV., *I.C. Atti del Convegno internazionale*, a cura di G. Falaschi, Garzanti, Milano 1988; C. Milanini, *L'utopia discontinua*, Garzanti, Milano 1990.

Non conosco saggi di una certa ampiezza su Aldo Nove.

Studi particolari su scrittori stranieri

Soprattutto per la scarsa competenza di chi scrive, ma un po' anche per la non sempre agevole reperibilità di bibliografie, le indicazioni critiche sugli scrittori stranieri citati sono se possibile ancora più parziali.

Su James: P. Lubbock, *«Gli ambasciatori»: la prospettiva ristretta, «Le ali della colomba»: la visione diretta, il metodo oggettivo* e *«L'età ingrata»: il dramma puro*, in *II mestiere della narrativa*, cit.; T. Todorov, *Il segreto del racconto. Henry James,* in *Poetica della prosa. Le leggi del racconto*, Theoria, Roma-Na-poli 1989; D. Meneghelli, *La forma che include tutto. Henry James e la teoria del romanzo*, Il Mulino, Bologna 1997.

Su Joyce: G. Debenedetti (a cura di), *Introduzione aJoyce,* in *Tutte le opere diJamesJoyce*, voi. I, Mondadori, Milano 1967 (contiene scritti di S. Joyce, H. Levin, S. Gilbert, I. Svevo, E.R. Curtius, J. Campbell, E. Wilson); U. Eco *,Le poetiche di Joyce*, Bompiani, Milano 1962, 1982[3]; C. Marengo Vaglio, *Invito alla lettura di James Joyce*, Mursia , Milano 1987[3].

Su Poe: G. Manganelli, *Prefazione* a E. A. Poe, *Opere scelte,* Mondadori, Milano 1971, 1997[10]; T. Todorov, *La letteratura fantastica*, Garzanti, Milano 1977: G. Fink, *I testimoni dell'immaginario*, Edizioni di Storia e letteratura, Roma 1978.

Su Grass: G. Cusatelli, *Il tamburo di latta (1959),* in *II romanzo tedesco del Novecento*, a cura di G. Baioni, G. Bevilacqua, C. Cases, C. Magris, Einaudi, Torino 1973; G. Schiavoni, *Günther Grass*, La Nuova Italia, Firenze 1980.

Su O. Henry: C. Pavese, *0.Henry,* in *La letteratura americana e altri saggi*, Il Saggiatore, Milano 1978[2]; G. Manganelli, Introduzione a *Memorie di un cane giallo e altri racconti*, cit.

Su Brown: J. Sadoul, *Storia della fantascienza*, Garzanti, Milano 1976; G. Lippi, *Postfazione* a *Assurdo universo,* Mondadori, Milano s.d. [ma 1990}.

Su Flaubert: E. Auerbach, *All'hotel de La Mole*, in *Mi-mesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Einaudi, Torino 1956, 1979[8]; P. Lubbock, *«Madame Bovary»; fusione e combinazione di metodi* e *«Madame Bovary »: il metodo in funzione del soggetto*, in *II mestiere della narrativa*, cit.; J. Rousset, *Madame Bovary o il libro su nulla, in Forma e significato. Le strutture letterarie da Cornei Ile a Claudel*, Einaudi, Torino 1976.

Approfondimenti

La soggettività nel linguaggio

Uno dei motivi principali per cui la teoria del punto di vista è insieme così affascinante e così difficile sta nel fatto che l'idea stessa di «punto di vista» risulta letteralmente impensabile se non si tiene conto di un soggetto reale che 'parla' o 'scrive': che è un po' come dire che siamo alle prese con un concetto per sua natura 'impuro', in fin dei conti costitutivamente impermeabile a qualsiasi sforzo di renderlo del tutto trasparente e impeccabile sul piano logico. E probabilmente da qui che dovrebbe muovere la teoria della letteratura per mettere a fuoco la complessa specificità della comunicazione narrativa, la cui storia, almeno dall'ultimo scorcio del XIX secolo, pare coincidere in buona percentuale con una sfida impossibile: quella, per usare una

terminologia linguistica classica, di cancellare dal messaggio le tracce dell'emittente. Ma a ben guardare proprio dal cuore della linguistica strutturale ci venivano vigorosi e autorevoli inviti a tener conto *dell'Uomo nella lingua*, come suona il titolo della Parte Quinta del sempre fondamentale volume di E. Benveniste, *Problemi di linguistica generale* (1966), Il Saggiatore, Milano 1971, 1990[3], dove si trova per esempio un saggio come *Struttura delle relazioni di persona nel verbo*, che viene citato un po' dappertutto. Né si può dimenticare lo stesso R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale* (1963), Feltrinelli, Milano 1966, 1981[7], laddove si occupa in particolare dei cosiddetti «commutatori», cioè di quegli aspetti del linguaggio (come i pronomi o i tempi verbali) che rimandano al contesto e al parlante.

Su questo tipo di problemi la grande tradizione della filologia romanza germanica ha partorito un'opera eccezionalmente stimolante come H. Weinrich, *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo* (1971[2]), Il Mulino, Bologna 1978: è un vero classico della riflessione linguistica e letteraria.

Più recente, e non ancora tradotto in italiano, è C. Ker-brat-Orecchioni, *Lénonciation. De la subjectivité dans le lan-guage*, Colin, Paris 1980, che studia analiticamente proprio quelle componenti del linguaggio che meglio rivelano la presenza di una soggettività. Una prospettiva stimolante è quella offerta da C. Hagège, *Uuomo di parole. Linguaggio e scienze umane,* Einaudi, Torino 1989-

Il parlato nel racconto e il discorso indiretto libero

Come per una specie di ironico contrappasso, il discorso narrativo è costretto a far comparire dappertutto figure di soggetti parlanti proprio quando vuole sembrare privo di un soggetto, quando cioè vuole cancellare l'autore. Per questo motivo, e anche per molti altri, sarà necessario in futuro approfondire la questione dell'imitazione del parlato nei testi narrativi. Un vigoroso avvio a questo genere di studi (che in Italia mi pare abbastanza trascurato) è quello di E. Testa, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Einaudi, Torino 1997.

Per non allargare troppo l'ambito dei nostri suggerimenti, ricorderemo come sia il problema del rapporto fra «parlato» e «narrato», sia quello del punto di vista costituiscano il fulcro di quello strumento espressivo fondamentale della narrativa moderna che è il discorso indiretto libero.

Il lettore italiano potrebbe riprendere la questione a partire dal classico dibattito linguistico-letterario sui *Malavoglia,* del quale i due capitoli più noti sono i saggi di G. Devoto, *I «piani del racconto» in due capitoli dei «Malavoglia»* (1954), in *Nuovi studi di stilistica*, Le Monnier, Firenze 1962, e di L. Spitzer, *Loriginalità della narrazione nei «Malavoglia»* (1956), in *Studi italiani*, a cura di C. Scarpati, Vita e Pensiero, Milano 1976.

Nella direzione qui accennata è molto importante anche B. Terracini, *Analisi stilistica. Teoria, storia, problemi,* Feltrinelli, Milano 1966, 1975[2]. Ma alcuni capitali contributi alla discussione sull'indiretto libero sono venuti anche da un misterioso studioso russo,

V.N. Volosinov. Secondo alcuni esperti Volosinov è solo uno pseudonimo di M. Bachtin, inventato per difendersi dalla censura; secondo altri si tratterebbe invece davvero di un altro studioso, tragicamente scomparso nelle purghe staliniane, che ad ogni modo era straordinariamente (quasi incredibilmente) vicino alle posizioni di Bachtin. Di Volosinov possiamo leggere *Marxismo e filosofia del linguaggio, Introduzione* di A. Ponzio, Dedalo libri, Bari 197*6 e Il linguaggio come pratica sociale, Introduzione* di A. Ponzio, Dedalo libri, Bari 1980.

La questione dell'indiretto libero viene affrontata anche da G. Genette, *Discorso del racconto*, cit. e *Nuovo discorso del racconto,* cit. Per rendere conto dei gradi di mimesi del parlato, lo studioso francese propone di distinguere i modi di rappresentazione dei discorsi dei personaggi nel testo narrativo in tre tipi-base: discorso narrativizzato, discorso trasposto, discorso riportato. Più articolata, ma in definitiva agevolmente accostabile alla proposta di Genette, è la classificazione proposta dal linguista americano B. McHale, *Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts,* in «PTL», 3, 2, aprile 1978.

Il punto di vista dell'autore e l'autorità narrativa

Se riprendiamo il problema del punto di vista dal versante pressoché opposto a quello implicato dalle modalità del discorso riportato, dovremo confrontarci con quel filone di studi, da noi ancora poco conosciuto, che i tecnici definiscono «narratologia illocutoria». Ricordiamo fra gli altri: M.L. Pratt, *Toivard a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Indiana University Press, Bloomington 1977; S. Lanser, *The narrative Act. Point ofView in Prose Fiction*, Princeton University Press, Princeton 1981.

Sono problemi che ci riportano ai lavori classici di W. Booth, *Retorica della narrativa*, cit. e anche di R. Scholes -R. Kellog, *La natura della narrativa*, cit., dove s'imposta la questione delle fonti dell'autorità del racconto. Fra i pochi studi italiani sull'argomento, si veda il pregevole M. Ba-renghi, *L'autorità dell'autore*, Milella, Lecce 1992.

Punto di vista e prospettiva

Un altro ambito di studi affascinante e tutto da sviluppare è quello delle analogie e differenze fra il «punto di vista» nel racconto e in altre arti. Per partire su basi solide, consiglierei la lettura preliminare di N. Goodman, I *linguaggi dell'arte*, Introduzione e cura di F. Brioschi, Il Saggiatore, Milano 1976. Confronti quasi sistematici fra narrativa verbale e cinema attraversano S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film,* cit. Nel confronto fra racconto letterario e narrativa per immagini è determinante il modo in cui si affronta il seguente problema di fondo: le arti visive possiedono un punto di vista «naturale» o no? Riproducono cioè lo spazio reale o costruiscono anch'esse, come la letteratura, uno spazio mentale grazie a un codice, a una grammatica «artificiale»? Un classico dell'argomento è E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica e altri scritti*, a cura di G.D. Neri, Feltrinelli, Milano 1984. Su posizioni opposte si pone il volume di P. Spinicci, *Il Palazzo di Atlante. Contributi per una fenomenologia della rappresentazione prospettica*, Guerini e Associati, Milano 1997, per il quale la prospettiva pittorica non è soltanto una «forma simbolica», ma «si fonda su alcune

caratteristiche dello spazio intuitivo». Naturale o «grammaticale», pittorico o letterario, certo è che il punto di vista dà corpo a un paradosso affascinante: ci permette di 'vedere' qualcosa che non è reale, o meglio, che non è né reale né irreale. Mi pare che possa bastare.

serie Strumenti di analisi

GIÀ PUBBLICATI Pierluigi Pellini ~ La descrizione Marina Polacco ~ L'intertestualità Andrea Bernardelli ~ La narrazione

DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE La poesia Il personaggio Rima e ritmo